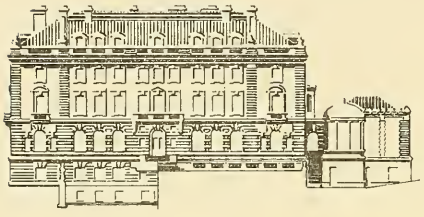
Cooper-Hewitt Museum Library



Smithsonian Institution Libraries

PB / Paintings, European (1)
Needle and Bobbin Club Library
101

CATALOGO

N
&
B
C

CLASIFICACION POR ESCUELAS DE LOS CUADROS QUE FORMAN LA COLECCION PANI, DE ACUERDO CON LA NUMERACION DE ESTE CATALOGO

PINTURAS

Escuela Española.-	Del No.	1	al No.	16.	-	16	cuadros.
Id. Flamenca.-	Id.	17	Id.	39.	-	23	Id.
Id. Francesa.-	Id.	40	Id.	50.	-	11	Id.
Id. Holandesa.-	Id.	51	Id.	63.	-	13	Id.
Id. Inglesa.-	Id.	64	Id.	69.	-	6	Id.
Id. Italiana.-	Id.	70	Id.	86.	-	17	Id.
Id. Mexicana.-	Id.	87	Id.	101.	-	15	Id.

DIBUJOS

Escuela Española.-	Del No.	1	al No.	2.	-	2	dibujos.
Id. Flamenca.-	Id.	3	Id.	8.	-	6	Id.
Id. Francesa.-	Id.	9	Id.	10.	-	2	Id.
Id. Holandesa.-	Id.	11	Id.	14.	-	4	Id.
Id. Italiana.-	Id.	15	Id.	41.	-	27	Id.

With the compliments of

ALBERTO J. PANI.

CALLE DE SADI CARNOT 34.

Mexico City.

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN PANI

30
X
M

CATALOGO

DE LAS PINTURAS
Y DIBUJOS DE LA

COLECCIÓN PANI

TEXTO DEL DR. ATL

□ □ □ □ □ □ □

MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL
1921

N
5230
P3X
CHM

INTRODUCCIÓN

AY cuatro maneras de juzgar las obras de arte: como simples mortales, obedeciendo a nuestro gusto instintivo; como artistas, obedeciendo a nuestra educación estética; como expertos, apreciándolas técnica e históricamente; como comerciantes, por lo que pudieran producirnos.

Al hacer este catálogo, he procedido conforme al método que seguí al clasificar y catalogar en 1908, las obras de pintura y escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes: eliminación de la clasificación primitiva, estudio artístico de la obra, estudio histórico, análisis técnico sobre la composición de los colores y de los diversos barnices de la tela, tabla o lámina, y condensación y revisión de todos esos estudios, para emitir el juicio definitivo.

Como no es posible que un hombre posea los conocimientos necesarios para juzgar categóricamente las obras de arte de todas las escuelas, y como no sería conveniente, al analizar la Colección Pani, emitir opiniones meramente artísticas, o puramente literarias, o solamente de carácter técnico, me he limitado a juzgar categóricamente sólo aquellas obras que pertenecen o están relacionadas con las escuelas de pintura que yo he estudiado profundamente —la Escuela Veneciana, la Española, la de Parma, la Moderna Francesa — haciendo

solamente alusiones generales a las otras producciones que forman esta Colección.

He prescindido de todo alarde o adorno literario para poder ser preciso, y grabar con claridad mis juicios.

La importancia de la Colección que clasifico, el hecho de poner mi nombre al pie de esta clasificación y el considerar que ella va a ser la sanción "oficial" de la autenticidad de la Colección Pani, me obligaron a proceder con mucha severidad al estudiar las obras y al determinar su procedencia y su valor artístico.

Es muy fácil decir: "éste es un Rafael o éste no es un Rafael"; pero es muy difícil exponer los razonamientos y encontrar las pruebas que demuestren que la tal obra es o no es de Rafael.

Las controversias sobre el valor o la autenticidad de una pintura pueden prolongarse indefinidamente, pues no es posible aplicar a las producciones de arte un criterio científico, como el que se aplica a la clasificación de un mineral, para considerarlo absolutamente dentro de una categoría especial por sus componentes químicos o por su forma de cristalización.

Pero tengo la seguridad de que los juicios emitidos sobre esta Colección, son lógicos, estéticamente justos, históricamente sostenibles y técnicamente justificados.

★

Muchas de las obras de esta Colección han sido clasificadas por peritos franceses, italianos o belgas, y en muchos casos, y especialmente en los que se refieren a las escuelas holandesa, inglesa y flamenca, los he dejado intactos. La ma-

yor parte de esos juicios están emitidos por personas muy competentes; pero al hacer el catálogo ha sido necesario establecer el orden y la precisión indispensables en una obra de esta naturaleza, dando forma categórica a los juicios ajenos y a los míos.

Las discrepancias entre el criterio de los peritos europeos, de algunos "amateurs" mexicanos y el mío, respecto al origen, autenticidad de algunos cuadros, etc., han sido, en algunos casos, muy considerables, especialmente en lo que concierne a la clasificación del Greco, a quien equivocadamente se le considera en el mundo entero como un pintor español, y en la atribución de ciertas telas a determinados autores, atribución con la cual yo no he estado conforme.

★

Desde hace mucho tiempo, el ingeniero Pani empezó a coleccionar obras de pintura, guiado por su fino instinto artístico y ayudado por sólidos conocimientos estéticos.

Descendiente de una antigua familia florentina, el ingeniero Pani trae en su sangre el amor al arte, el sentimiento de la belleza.

Yo no conozco—y muchos he tratado—ningún "amateur" que tenga el *flair* y la buena fortuna del ingeniero Pani. Esta Colección es una prueba evidente de ambas cosas.

Antes de su viaje a Europa el ingeniero Pani logró reunir, en México, algunas telas importantes, entre las cuales una pequeña pintura de Tintoretto y algunas telas mexicanas. Aprovechando su estancia en Europa, se dedicó asiduamente a buscar por Francia, Italia, Holanda y España, obras de pintura. El estado de agitación y de pobreza en

que se encontraba Europa, como consecuencia de la guerra, fue sumamente favorable para la adquisición de obras de arte, y el ingeniero Pani supo aprovecharlo con mucho tacto. Sólo teniendo en cuenta esas circunstancias, puede comprenderse la fácil adquisición de una serie de obras tan importantes como las que nos ocupan, la mayor parte de las cuales fueron compradas entre junio de 1919 y septiembre de 1920.

★

Es muy difícil establecer, ni en cifras aproximadas, el valor de una colección de obras de arte. El valor que en el mercado pueden tener las obras de pintura, es mucho más variable que el precio del algodón o de los cereales, y como no es el fin hacer aquí un *avalúo,* sino una *apreciación* de los cuadros, prescindo de justipreciarlos, advirtiendo, sin embargo, que si algunos de ellos fuesen puestos hoy en el mercado en Nueva York, en Londres o en París, se obtendría por su venta una verdadera fortuna.

El valor artístico de la Colección Pani es de primer orden, los cuadros que la componen son auténticos y, la mayor parte, de una belleza artística indiscutible.

He creído oportuno hacer algunos juicios críticos sobre ellos. Estos juicios preceden a la clasificación propiamente dicha.

JUICIOS SOBRE ALGUNAS PINTURAS DE LA COLECCIÓN PANI

LAS ESCUELAS FLAMENCA Y HOLANDESA

Mi propio gusto, mi natural inclinación, me llevó a gustar la belleza de las producciones pictóricas venecianas, florentinas, españolas y las de los primitivos flamencos, y puedo, sobre esas producciones, formarme un concepto exacto y emitir una opinión técnica. No así con las producciones de las Escuelas Flamenca y Holandesa, cuyos autores forman importante serie en la Colección Pani. Hecha excepción de Rubens, de Rembrandt y de Van Dyck, los otros me son casi desconocidos, y puedo admirarlos o despreciarlos, pero no juzgarlos técnicamente.

Breughel, Moreelse, Potter, Crayer, Craesbeeke, Both, Cuyp, Mieris, Molenaar, Van Stry, Huysmans, etc., tienen telas importantes en esta Colección, y me parecen muy bellos los paisajes de este último artista, la "Vaca en Reposo", de Potter y un pequeño cuadro de Van Ostade adquirido por el ingeniero Pani últimamente en México. Este cuadrito es una escena de costumbres, una verdadera caricatura, llena de movimiento y de vida.

LAS OBRAS DE RUBENS

Rubens posee cuatro cuadros, seguramente auténticos, en esta Colección: dos del mismo asunto—"Susana y los Viejos",—un "Estudio" y una "Magdalena Arrepentida".

Magdalena Arrepentida

Esta, en mi concepto, es la mejor entre las cuatro obras, e indudablemente el original que sirvió al artista para hacer después las "Magdalenas" de los cuadros de Sanssouci y de la galería W. A. Clark, pero muy superiores a ellas por la belleza de su color, por la *calidad de la materia,* por la fuerza del dibujo y por el gran cuidado y sabiduría con que está ejecutada esta obra.

Esta "Magdalena Arrepentida" es, quizá, ante el refinamiento de un criterio latino, de una vulgaridad de maritornes—como casi todas las mujeres de Rubens—pero sus carnes son tan frescas, tan vivientes, tan verdaderas, de tan bello color dorado y están pintadas con tal evidencia, que al mirar esta masa femenina, se elimina automáticamente su extremada gordura para sentir solamente la emoción que

produce la grande armonía de color que el pintor de Amberes realizó en esta tabla.

Pocas cosas he visto de Rubens que, desde el punto de vista de *la pintura por la pintura*, me deleiten tanto como esta pequeña figura. En ella Rubens condensó las cualidades que se encuentran diluídas en una obra excesivamente extensa y banal.

Susana y los Viejos

Esta pintura pertenece al "género comercial", típico producto del taller de Rubens. En ella se notan influencias venecianas. Rubens copió e imitó las composiciones y hasta los tipos de Tiziano; pero su dibujo es de tal manera barroco, que los modelos se encuentran completamente desnaturalizados.

En este cuadro que nos ocupa hay reminiscencias muy curiosas del cuadro de Tiziano de esta misma Colección, y que lleva el mismo título. El movimiento de Susana, el tipo de uno de los viejos, la fuente del fondo, revelan la impresión que produjo sobre el pintor de Amberes el maestro de Venecia. Pero cuánta distancia entre una y otra obra! Tanta cuanta separa la belleza de Venecia del carácter de Amberes.

Este cuadro tiene en su parte posterior la siguiente leyenda, en francés:

TRADUCCION	ORIGINAL
"A la derecha del cuadro se encuentra una fuente en la que una	"A droite du tableau on trouve une vasque dans laquelle un amour

estatua del amor vierte el agua que se desborda en un receptáculo. Susana está a punto de entrar al baño: tiene una pierna colocada sobre un tripié mientras que la otra está apoyada sobre el suelo Un paño rojo y una tela blanca delízanse junto a ella. Uno de los viejos, con la cabeza cubierta con un bonete de terciopelo, la admira atentamente y le quita la ropa que la cubre todavía en parte. El otro, calvo, tira igualmente de la ropa y toca la espalda de la joven mujer. Esta se alarma un poco de tales familiaridades, vuelve la cabeza hacia los viejos impúdicos y con sus manos cruzadas se cubre los senos. En el fondo, la cuna de verdura, que Rubens colocó en varios de sus cuadros, y un pabellón de piedra. Este cuadro estaba, al finalizar el siglo pasado, en la posesión de un tal J. Verrier, en Leeuwaarden, quien certifica que su abuelo lo compró en 1730 a un mercader de cuadros, francés, y antes de adquirirlo lo hizo expertizar por la Corporation Saint-Luc, el fallo de la cual fue: "pintado por Rubens, auténtico y muy bello." J. Verrier agrega que este cuadro fue reentelado y restaurado por el hábil pintor Dirks Plœgsma en Leeuwaarden en 1793. La declaración de Verrier se encuentra confirmada por una relación en la "Resolute

Sculpté verse de l'eau qui déborde dans un bassin. Suzanne est sur le point d'entrer au bain: elle est assise 'une jambe sur un trépied, tandis que l'autre est appuyée sur le sol. Une draperie rouge et un tissu blanc glissent à côté d'elle. L'un des vieillards, la tête coiffée d'un bonnet de velours, la regarde attentivement et enlève le linge qui la couvre encore en partie. L'autre, au crâne chauve, attire également le linge à lui et touche le dos de la jeune femme. Celle-ci est un peu alarmée de ces privautés; elle retourne la tête vers les vieux impudiques et se couvre les seins de ses mains croisées. Dans le fond, le berceau de verdure, que Rubens à placé dans plusieurs de ses tableaux, et un pavillon en pierre. Ce tableau, était, à la fin du siècle dernier, dans la possession d'un J. Verrier, a Leeuwaarden, qui certifie que son grand-père l'acheta, en 1730, d'un marchand de tableaux français, et avant de l'acheter, il le fit expertiser par la Corporation Saint Luc que le trouva "peint par Rubens authentique et très beau". Il ajoute que ce tableau fût rentoilé et restauré par le peintre habile Dirks Plœgsma, a Leeuwaarden, en 1793. La déclaration de Verrier, se trouve confirmée par un rapport dans la "RESOLUTE BOOK" tome II, folio IV, disant

Book", tomo segundo, folio cuatro, que dice: "el 6 de septiembre de 1729 una Susana fue sometida al juicio de los decanos de la Corporación de San Lucas por el comerciante en cuadros Groundes; ellos emitieron la opinión que el cuadro era muy bello y que Rubens había puesto en él la mano." Se ha creído reconocer en una Susana que se encuentra en el Museo de Estocolmo el original del grabado Pontius, pero éste no lo reproduce fielmente puesto que está acortado de arriba y en cambio más desarrollado del lado de la cuna; este cuadro es más bien cuadrado, mientras que el grabado es un poco más alto que ancho. El perico, que en el cuadro se posa sobre el borde de la fuente, falta en el grabado. Otras variantes pueden notarse en el fondo. Max Rooses, en su obra "Rubens", afirma que el cuadro de Estocolmo es una copia mientras que reconoce el original, en el cuadro que nos ocupa, después de haberlo examinado y encontrado enteramente conforme el grabado de Pontius. (Max Rooses: L'Oeuvre de Rubens, t. 1er. p. 167-172. Gravure: Paul Pontius et Michel Lasne)".

que "le 6 Septembre 1729, une Suzanne fût soumise au jugement des doyens de la Corporation de Saint Luc par le marchand de tableaux, Groundes; ils emirent l'avis que la pièce était très belle et que Rubens y avait mis la main". On a voulu reconnaître dans une Suzanne qui se trouve au Musée de Stockholm l'original de la gravure de Pontius, mais il ne le reproduit pas exactement; il est écourté dans le haut et, par contre, plus développé du côté du berceau. Il est a peu près carré, tandis que la gravure est sensiblement plus haute que large. Le peroquet qui, dans le tableau, est perché sur le bord de la vasque, manque dans la gravure. D'autres variantes se trouvent dans le fond. Max Rooses, dans son ŒUVRE DE RUBENS, affirme que le tableau de Stockholm est une copie, tandis qu'il dit, après avoir examiné celui-ci qui est entièrement conforme a la gravure de Pontius, y reconnaître l'original. [Max Rooses: L'Oeuvre de Rubens, t. 1er. p. 167-172. Gravure: Paul Pontius et Michel Lasne]".

El otro cuadro, "Susana y los Viejos", ha sido estimado por muchos como una copia de Dieppenbeek. Yo me in-

clino a considerarlo como un original. De cualquiera manera, tiene cualidades más salientes que el anterior del mismo nombre.

Estudio

Una cabeza pintada sobre madera, con una grande riqueza de color. Sus características de autenticidad tienen la misma fuerza, aunque la obra sea menos importante que la "Magdalena Arrepentida".

El Reposo en Egipto (Van Dyck).

El ingeniero Pani compró este cuadro, después de haberlo hecho expertizar por muy competentes peritos, y como un original de Van Dyck, a pesar de que la mayor parte de la pintura estaba oculta bajo gruesas y posteriores capas de color. La llevó al célebre restaurador Charles Chapuis, y éste, después de haberla estudiado, aseguró al ingeniero Pani que el cuadro había sido repintado varias veces y que se encontraría, probablemente, detrás de las adulteraciones toda la pintura primitiva. A riesgo de destruir el cuadro, el restaurador Chapuis se libró al ímprobo trabajo de quitar esas capas que eran dos: una moderna que cubría parte del suelo y de la vegetación del fondo, y otra antigua de más de cien años, que ocultaba todo el cielo y el paisaje. El cuadro fue totalmente repristinado, y el hábil restaurador pudo entregar al ingeniero Pani una bellísima tela del elegante pintor flamenco.

Las opiniones de los expertos fueron unánimes al juzgar esta obra, considerándola original de Antonio de Van Dyck.

Efectivamente, el cuadro, a pesar de todas las peripecias sufridas, conserva intactas las cualidades típicas de Van Dyck, condensadas en esta composición tan equilibrada y tan aristocrática.

Existen dos telas semejantes a ésta, una en L'Ermitage y otra en la Galería Pitti. La primera es muy semejante a ésta y la segunda tiene variantes muy considerables. Por mucho tiempo se consideró la tela de la Galería Pitti como un original de Van Dyck, pero últimamente se clasificó como una copia, clasificación que en mi concepto debería modificarse admitiendo que se trata solamente de una *imitación* y no de una copia.

Precede a la ejecución del "Reposo en Egipto", un dibujo que se conserva en la Colección Reiset con el título de "La Ronda de los Angeles", admirable de elegancia y de movimiento, y con el cual guarda una completa relación el grupo de ángeles del cuadro de la Colección Pani, diferenciándose un poco de ese dibujo los de la Galería Pitti y los de L'Ermitage.

No teniendo delante estos últimos cuadros para hacer una apreciación técnica muy severa, y basándome en el recuerdo de las obras aludidas y en algunas magníficas reproducciones que he tenido a mi disposición, puedo asegurar que las cualidades de Van Dyck son más palpables, más salientes en la tela de la Colección Pani que en las dos mencionadas. El dibujo es más firme, las figuras más elegantes, las coloraciones más finas, más nobles las actitudes y mucho más equilibrada la composición. Salvo algunos detalles, co-

mo el pie de la Virgen y los pies de los niños donde se notan algunas deficiencias de dibujo, el resto de la pintura tiene una elocuencia plástica inconfundible.

San Pablo

Esta cabeza es probablemente uno de los primeros estudios del artista, y en él se advierte la influencia de Rubens —en la elección del tipo, en la técnica, en el dibujo barroco de los paños— pero son también visibles algunas de las características que más tarde habían de hacer de Van Dyck una personalidad muy saliente.

Bacanal (Jordaens d'après Rubens?)

Esta tela es una copia de la mitad superior del cuadro de Rubens existente en Berlín, y que lleva el mismo título de "Bacanal". Está tan bien pintada como el original, excepto el torso de Sileno, pero la coloración de toda la pintura es más rojiza, más violenta y tiene la entonación exagerada, característica de las obras de Jordaens. Es muy posible que sea una copia de la obra de Rubens, hecha por Jordaens, pero no sería muy atrevido afirmar que en la cabeza, en el brazo y en la mano del hombre que toca la flauta, se advierte el pincel del autor del original de esta obra.

ESCUELA HOLANDESA

Esther ante el Rey Assuero (Rembrandt).

Esta pequeña tabla es una típica producción del artista, en la cual están manifiestas las tonalidades técnicas, el temperamento observador y las extrañas coloraciones de este pintor tan personal.

La composición es de un carácter esencialmente realista, y muy arbitraria. El artista, probablemente enamorado de un efecto de claro-oscuro, se limitó a representar únicamente a la Reina Esther rodeada por la gente de la corte, sin hacer aparecer a Assuero. Bien entendido que no se trata del fragmento de un cuadro.

La figura de la Reina, arrodillada ante el trono del Rey, es de una delicadeza rara, y está pintada exquisitamente, especialmente la mano apoyada sobre el pecho. Toda la técnica del cuadro es muy rebuscada, marcadamente en los toques de los paños.

Yo no vacilo en considerar este cuadro como una de las mejores producciones del artista.

ESCUELA INGLESA.

Las obras inglesas de esta Colección son muy típicas y muy bellas, especialmente el "Retrato de Niño", de Bonigton, donde es muy palpable la influencia de Greuze; el "Retrato de Cazador" de Lawrence, de una grande nobleza y muy sabiamente pintado; el "Retrato de Sir Wilin Stanhope,"

muy noble y de un carácter extraordinario; y el "Retrato de una Joven", de Opie. Este último es una pintura hecha con un amor que sobrepasa los límites del simple "amor al arte", y su contemplación deja en el espíritu la seguridad de que el artista estaba profundamente enamorado de su modelo. Y, francamente, le sobraba razón!

Entre los artistas que no tienen un nombre universalmente glorioso, hay algunos que han llegado a producir obras de profundo sentimiento y muy personales. Este retrato de Opie, es una de ellas.

Las obras de la Escuela Inglesa, de esta Colección, me parecen muy importantes; pero como afirmé al tratar de las obras flamencas y holandesas, no estoy capacitado para emitir un juicio pericial, una opinión técnica sobre ellas.

ESCUELA FRANCESA.

Las obras de la Escuela Francesa, todas modernas, excepción del retrato de Mignard, son importantes bajo diversos aspectos.

El "Retrato de Mujer", cuya atribución a David me parece muy justificada, está fácilmente ejecutado y tiene bastante carácter.

Díaz

Los dos paisajes de Díaz de la Peña, "La Cacería en el Bosque" y el que está catalogado con el simple nombre de "Paisaje", son muy bellos, especialmente este último. Son

raras las obras de este artista fuera de los museos y de las galerías privadas. La importancia de sus obras es considerable, tanto desde el punto de vista de su puro valor artístico, cuanto por lo que ellas significan en la historia de la revolución artística iniciada a mediados del siglo pasado. Díaz fué uno de los precursores del movimiento artístico contemporáneo, y un pintor muy sincero.

Pissarro

El paisaje de Pissarro está pintado con vigor y con un grande sentimiento de la realidad. Es un apunte rápido tomado directamente del natural. Los tonos verdes dominantes en el cuadro son muy ricos y armoniosos y la anatomía del árbol que ocupa casi toda la tela es más robusta y más exacta que la de los árboles de Hobbema. Ya se revelan en esta tabla las cualidades que habían de colocar a Pissarro, algunos años más tarde, en la primera línea entre los paisajistas modernos.

Puvis de Chavannes

El boceto de Puvis de Chavannes, es probablemente un proyecto para decoración. Está dibujado con la simplicidad y el sentimiento que hacen del autor de la "Vida de Santa Genoveva", uno de los pocos pintores realmente dignos de ser llamados "grandes decoradores".

Greuze

Popularizadas por el grabado, las escenas sentimentales de este artista, le dieron un grande renombre superponiendo a todas sus cualidades la de creador. Pero hecho el análisis y el balance de su obra es más justo considerarle—y así se le considera actualmente—simplemente como *pintor*. En efecto, al evocar la obra de Greuze, sobre sus composiciones, como la "Maldición Paternal" o el "Contrato Matrimonial", adquieren importancia sus retratos y sus "cabezas".

Esta "Cabeza" de la Colección Pani, tal vez una muchacha bretona, tiene las cualidades distintivas que hacen de Greuze un artista personal, sólido y lleno de sentimiento.

ESCUELA ESPAÑOLA.

Retrato del Papa Inocencio X (Velázquez.)

De los retratos que de este Pontífice pintó Velázquez, conozco y he estudiado: el boceto de la Villa Gonzaga, en Madrid, inferior a todos los demás; la gran tela de la Galería Doria, en Roma; el del Museo de L'Ermitage, en Petrogrado, y éste de la Colección Pani.

Existen, además, otros estudios del mismo género y hechos con el mismo fin: prepararse para pintar un gran retrato a Inocencio X.

Es mi opinión, contraria a la de todos los críticos, pa-

negiristas y aduladores de Velázquez, que este ilustre artista dejó en los estudios que precedieron al retrato definitivo, todo el valimiento, la espontaneidad y la belleza plástica que pretendió condensar en el retrato final. Este, exhibido aparatosamente en una pequeña sala del palacio Doria, produce la sensación de un extraordinario rebuscamiento, y es palpable el prejuicio técnico que guió a Velázquez al ejecutar esta pintura, prejuicio tanto más evidente cuanto más se le compara con sus obras capitales, y especialmente con dos de los estudios que precedieron a la ejecución de esta tela: el del Museo de Petrogrado y éste que nos ocupa. En el retrato definitivo el color ha sido removido con exceso durante la ejecución, y la *calidad de la pintura*—perdónenme los peritos literarios de esta obra,—es pesada y sucia.

El estado de ánimo en que se encontraba Velázquez durante el viaje que hiciera en Italia para buscar y comprar objetos de arte por encargo de su rey, es sumamente curioso. Velázquez había dejado de pintar durante un largo período, ocupado en sus compras y en estudiar a los grandes artistas italianos, especialmente a los venecianos y a Miguel Angel. Cuando recibió el encargo de retratar al Pontífice Inocencio, creyó que su mano se había entorpecido, y tuvo necesidad, según cuentan las crónicas, de entrenarse pintando un retrato de Juan de Pareja.

El número de estudios que el pintor ejecutó antes de llevar a cabo el retrato definitivo, revelan su honda preocupación. Él pretendía realizar una obra de una potencia sin par, y juzgó necesario estudiar prolijamente las características del Papa.

Velázquez pintó el retrato de la Galería Doria bajo una

serie de preocupaciones artísticas, de presiones morales y hasta religiosas, lo que explica que este pintor frío y severo —que no dejó transparentar en sus cuadros un solo movimiento pasional— deje, en cambio, palpar en el retrato definitivo del Papa Doria, una inquietud, un deseo de complacimiento hacia el gran personaje, y hacia la gente de la corte, que lo colocaron en un estado de inferioridad mental al ejecutar la pintura.

Estas apreciaciones podrán parecer sacrílegas, especialmente a los que hayan leído Mengs, quien opinaba que el retrato en cuestión "parecía pintado con la voluntad", o a Reynolds, que dijo "ser lo mejor que había visto en Italia," o a Taine, quien escribió: "La obra maestra entre todos los retratos, es el de Inocencio X, por Velázquez. Sobre un sillón rojo, bajo un ropaje rojo, con un cortinaje rojo, bajo un solideo rojo, una figura roja, la figura de un pobre bobalicón, de un galopo, y todo eso forma un cuadro que no se puede olvidar". Añade Taine que, "comparadas con ese retrato, hasta las mejores pinturas que hay de Velázquez en Madrid, aun las más espléndidas y espontáneas, parecen muertas o académicas". (Hasta dónde lleva la pasión admirativa y la ignorancia técnica!)

"Pretenden algunos críticos—dice Jacinto Octavio Picón —entre ellos Justi, que la cabeza de Inocencio X, del Museo de San Petersburgo, es repetición hecha por Velázquez de la del retrato grande. Otros, como Beruete, sostienen que el artista debió hacer, por el contrario, primero aquélla, pues personajes de tal índole no suelen conceder largas audiencias".

Los cronistas de la época están de acuerdo en asegurar

que Velázquez pintó primero los estudios de que hemos hablado, y después, sirviéndose de ellos, el retrato grande. Pero aunque no hubiera ningún documento histórico escrito, ni ninguna tradición sobre este asunto, bastaría la simple comparación de los estudios con el retrato para asegurar que éstos fueron pintados primero y que el retrato grande sólo fue copia o *pastiche* de aquéllos.

En cambio, en el estudio de la Galería de L'Ermitage, y especialmente en esta cabeza de la Galería Pani, el artista aparece incólume. El dibujo y el modelado son de un realismo inconfundible—son Velázquez—la coloración y la técnica iguala a la de los mejores retratos del artista; la expresión fisonómica es mucho más real que en el retrato grande; la factura se asemeja mucho a la del "Bufón de Felipe IV" del Museo del Prado, especialmente en los paños, y la sabiduría del autor de "Las Meninas" se revela en cada pincelada.

El artista, al hacer esta cabeza, buscó una sola cosa: el más exacto parecido, y lo consiguió admirablemente, dejando en ella las cualidades que faltan al retrato de la Galería Doria y que son las que forman la gloria del gran retratista.

Retrato de Mujer (Velázquez?)

Pongo interrogativamente el nombre del pintor a quien debe atribuírse esta pequeña lámina, porque no tengo una seguridad tan completa para emitir un juicio afirmativo, como lo he hecho con la pintura anterior.

La obra, a pesar de sus pequeñísimas dimensiones—es una miniatura—tiene marcadas las características de la técnica de Velázquez. En la sobriedad de las coloraciones, en la ejecución, en la "calidad de la materia" de este retrato se revela la mano que ejecutó las figuras del cuadro "Felipe IV a la Caza del Jabalí", de Londres. Hay en el ángulo izquierdo superior de esta miniatura, una cortina roja de tal manera "tocada", que automáticamente se recuerda la manera que Velázquez tenía de "tocar" ciertas luces de los adornos o de las telas, y será muy fácil hacer la comparación poniendo cerca de esta obra el retrato de Inocencio X, de esta misma Galería.

Sansón y Dalila (Francisco Zurbarán).

Dentro de la austeridad peculiar de Zurbarán, existen en este cuadro entonaciones más cálidas y más brillantes que en la generalidad de sus obras. Es muy posible que esta diferencia provenga de una cierta influencia italiana que marca esta obra, y de su excelente conservación.

Como Paolo il Veronese, Zurbarán prescindió en esta pintura de la realidad histórica para hacer de la escena en que Dalila destruye la fuerza de Sansón, una escena real de la vida. Dalila es una dama que viste traje de la época del pintor; Sansón un veterano de las guerras de Flandes y el criado que corta la melena del guerrero, tanto por su tipo cuanto por su vestidura, tiene más bien el aspecto de un monje.

El artista se complació en hacer un arreglo muy es-

pecial con las manos de los personajes, colocándolas en torno de la cabeza de la víctima, con mucho arte, y pintándolas con energía,

El "craquelé" de la tela es muy típico.

La composición se resiente mucho de la influencia *caravagiesca.*

Autoretrato (Francisco de Goya y Lucientes).

Esta obra pertenece al último período de la vida del grande artista, y lo representa ya viejo. Está hecha con simplicidad, y sin sufrir sugestiones: está hecha para la propia satisfacción del autor.

No hay en ella, ningún alarde técnico. La coloración de las carnes es de una grande fineza y el carácter del hombre meditativo y violento, sarcástico y trágico, palpita en la faz enérgica, de boca autoritaria y de ojos maliciosos. La actitud del artista es de una nerviosidad contenida, y toda la pintura, de una armonía severa.

Capricho—"No Hubo Remedio".

Goya se revela, como en todas las obras de este género, un caricaturista de primer orden. La pequeña tabla está pintada con esa desenvoltura tan característica en este artista, lo que no han podido imitar ni los falsificadores ni sus discípulos.

Retrato de Mujer

En este retrato sí hay *sugestión* o mejor dicho *condescendencia.* Esta ignota dama impuso al artista su capricho de ser representada como un escaparate de tienda. Sus manos están ornadas de anillos de brillantes; penden de sus orejas enormes aretes y del cuello de encajes, un relicario; la mano derecha ligeramente apoyada sobre el pecho, sostiene un ramito de rosas y la izquierda, un abanico. La cabeza de ésta señora está cubierta con un extraño tocado escandalosamente ornado de un gran moño de listón.

El artista debe haberse divertido pintando este retrato, que constituye una curiosa caricatura, de una muy fina ironía. Tiene sutilezas de color, semejantes a las de los retratos goyescos del Museo del Prado, especialmente en los paños y en el tocado, cualidades estas, que juntamente con el carácter de la figura, forman el mérito de esta pintura.

La Mujer del Cántaro

La variedad en la técnica de Goya y la diversidad de sus estilos daría lugar a dudas y a equivocaciones al juzgar sus obras o al estudiar las que se le atribuyen, si esas variaciones no estuviesen enérgicamente marcadas por el espíritu inconfundible del artista. Entre los "Tapices", los finos "Retratos" del Museo del Prado y la "Cúpula de la Florida" hay tres abismos... pero están colmados por una sola fuerza.

A primera vista, en esta "Mujer del Cántaro" las cualidades de Goya se manifiestan inconfundibles, pero al profundizar el análisis, algunas características técnicas de esta pintura parecen estar en contradicción con la técnica de Goya. Real y verdaderamente no existe tal contradicción, y es precisamente por la manera con que esta figura está pintada, por su brío, por su seguridad, por la *calidad* del color, que puede atribuirse formalmente a Goya.

Además, su color, su dibujo enérgico y el tipo de la mujer, son otras características del autor de los "Caprichos".

Emito esta opinión en esta forma que podría aparecer un poco contradictoria, porque esa es la impresión que me ha hecho esta pintura.

La Misa y La Comunión (Lucas).

En un principio, algunos peritos atribuyeron a Goya el cuadro de "La Misa", pero ya en la venta pública, en la que fue adquirido por el ingeniero Pani, se había corregido el error.

"La Misa" y "La Comunión" están pintadas con gran sobriedad de color, dentro de una gama de entonaciones gris-perla, realzadas por oscuros transparentes y poderosos.

San Jacobo (Spagnoletto).

Ribera es esencialmente un pintor —un pintor realista y brutal— enamorado de la *calidad de la materia* directa-

mente derivado del Caravaggio, pero mucho más sólido y menos teatral.

Ribera consiguió una grande potencia de expresión, pintando con simplicidad, y al mismo tiempo con extraordinaria energía, esa *calidad de la materia.*

Las carnes de las figuras de Ribera son carnes vivientes. Se siente bajo la epidermis cálida de sus cabezas y de sus manos correr la sangre, y en sus torsos desnudos, —torsos de mártires o de pobres diablos— hay mal olor.

Este San Jacobo de la Colección Pani es el simple retrato de un tipo cualquiera. Vigorosa y vulgar, pero viviente, de un claro-oscuro muy enérgico y de una grande seguridad técnica, esta figura sorprende por su realismo y por la espontaneidad de su ejecución.

Retrato de un Obispo (Bartolomé Esteban Murillo).

Este pequeño boceto tiene muchas de las características del pintor sevillano a quien desviaron de su camino las exigencias religiosas de su época, las influencias artísticas que sufrió en Madrid al iniciar su carrera y un sordo mercantilismo disfrazado de devoción.

Murillo *debería haber sido* un pintor realista, como Velázquez o como Zurbarán, pero su temperamento se disolvió en la melosidad de la Compañía de Jesús. Murillo, más popular que Ribera o que Zurbarán, porque es un pintor católico, es, en cambio, mucho menos personal que estos dos artistas, y sus obras son siempre más *bonitas* que *bellas.*

Apesar de sus defectos, este artista es esencialmente es-

pañol y caracteriza un período de decadencia marcadamente católico.

Algunas de las cualidades que singularizan a este pintor tan popular, se manifiestan incipientemente en este pequeño retrato.

LAS ESCUELAS ITALIANAS

La Colección Pani posee una serie muy importante de pinturas de diversas escuelas italianas, cuyo valor artístico es de primer orden.

ESCUELA VENECIANA

Tiziano—Tintoretto—Veronese.

Tres nombres que esplenden en esta lista de pintores, tres nombres como tres ráfagas de luz, última irradiación de aquel maravilloso esfuerzo religioso, político y comercial que la Ciudad Fulgente realizó, a través de novecientos años, y que puso en sus manos el dominio económico del mundo y la gloria de las Artes.

Tiziano, Tintoretto y Veronese constituyen una trinidad, en la que, a semejanza de la hindú o de la católica, cada individuo tiene su idiosincracia perfectamente determinada y distinta, formando un conjunto único e indivisible.

Si la Escuela Veneciana es la manifestación plástica

más importante en la historia del arte humano, Tiziano, Tintoretto y Veronese son la prodigiosa síntesis de la Escuela Veneciana.

Tiziano

Existen dos telas de este artista en esta Colección, separadas en su ejecución por un largo período de años.

"El Juicio de Paris" pertenece indudablemente a la juventud del pintor, y "Susana y los Viejos" al último período de su vida. Ambas son soberbias manifestaciones del pincel de este hombre que llegó a Venecia de las montañas de Cadore, y proclamó en la República, ya decadente, una revolución en el arte pictórico, cuyas enseñanzas llegan hasta nuestros tiempos.

Salido del taller de un pintor excelso, en los momentos en que Venecia había acumulado la gloria de diez siglos y el esplendor material de sus conquistas, de un solo golpe transformó la pintura que en todas partes había sido o mística o religiosa u oficial, en una maravillosa armonía de libertad.

El esplendor, la energía, la riqueza de las vestiduras, la humanización de los personajes celestiales, la observación amplia y profunda de la naturaleza, eclipsaron la dulzura, la suavidad, la delicadeza, los arrobamientos o la minuciosidad de los antiguos artistas.

La ambición de Venecia, el esplendor de Venecia, lo que Venecia tenía de oriental en sus pompas, de romano en su equilibrio intelectual, de bello en sus mujeres, de magní-

fico en sus fiestas, de potente en su historia, de viril en sus hombres, Tiziano lo convirtió en fulgente armonía de colores, y sus dos grandes discípulos, cuyo renombre podrá ser menor, pero cuyas virtudes igualan y en algunos casos superan a las del maestro —Tintoretto y Veronese— llevaron al paroxismo la mágica visión del maestro.

El Juicio de Paris

En "El Juicio de Paris", una de las cualidades tizianescas apreciables a primera vista, es el equilibrio de la composición. Paris, sentado sobre unas rocas, teniendo a sus pies unos corderos, y observado por Mercurio, pone en la mano de Venus la manzana que glorifica su belleza. Las otras dos Gracias, una de frente, que parece hacer indicaciones a Mercurio, y la otra, vista de costado, y que lleva en sus manos, en un movimiento casi cinematográfico, un hermoso paño blanco, forman un admirable grupo.

Hay algo de definitivo en el equilibrio lineal, en la armonía de las masas de esta pintura. Parece que no podía haberse pintado de otro modo.

La elegancia de las tres Diosas que se someten al juicio del Pastor, es de una elegancia sin rebuscamientos, simple, grandiosa, noble. La coloración de las carnes es muy verdadera, muy fina y muy cálida al mismo tiempo. El joven Paris, tipo de belleza masculina, es de una grande nobleza y el pequeño amor que parece jugar con el pie de este juez campestre, una maravilla de claro-oscuro, como es

una maravilla de *carne* el angelito que viene a coronar a la Venus Victoriosa.

Visto en plena luz este cuadro, en un patio lleno de sol, por ejemplo, adquiere un vigor extraordinario, y se pueden apreciar más justamente sus cualidades de color y la prodigiosa simplicidad de su técnica.

Esta simplicidad técnica es una de las cosas más típicas del Tiziano, y uno de los secretos de la belleza y de la conservación de sus cuadros.

El dibujo de toda la obra es muy firme y la coloración general de la tela es una sinfonía que sólo los venecianos supieron ejecutar.

Susana y los Viejos

Asunto muy conocido, que han explotado hasta el fastidio los pintores de todas las escuelas y especialmente Rubens. Pero, qué calidad de pintura! qué coloraciones y qué maravillosa simplicidad técnica!

Las obras de Tiziano, especialmente las del período último de su vida dán la sensación de una tal simplicidad, de una perfección y de una fuerza, que más parece haber sido el pensamiento y no el pincel el que acarició la tela. Hay artistas que pintaron con más furia, con más vigor, con mayor energía, como el Tintoretto; otros que pintaron con mayor amplitud, con mayor brillo, con mayor grandeza, como el Veronese; pero ninguno pintó con menor esfuerzo ni con mayor sabiduría.

Las figuras de los dos viejos que hacen proposiciones

deshonestas a Susana, son una demostración evidente de lo que acabo de afirmar, especialmente la cabeza y la mano derecha del anciano, cubierto con un bonete negro. Esta cabeza y esta mano merecen algunas palabras—perdóneme el poderoso artista—merecen una profunda admiración. Pero ella sólo puede ser sentida por los realmente entendidos en cuestiones en arte pictórico, y especialmente por los pintores *que saben pintar*. Yo soy ultramoderno en *mi* concepción de la pintura, cuando *yo* la produzco. Detesto el misoneismo, pero a fuer de hombre libre, acepto y admiro las cosas que son bellas de cualquiera escuela que vengan, y, además, en este caso, estoy obligado a puntualizar las cualidades de las obras que juzgo.

La cabeza de este viejo, analizada desde el punto de vista de la *pintura pura* o de *la pintura por la pintura*, o de *la plástica de la pintura*, es una verdadera maravilla, por su fuerza, por su carnosidad, por su técnica. La sabiduría con que está ejecutada revela una prodigiosa experiencia de observación y de práctica, y una maestría insuperable.

Y la mano! Esa mano tan simplemente pintada, tan sólida, tan real y al mismo tiempo tan grandiosa, mano que es como una firma inconfundible de la mano omnipotente que pintó esta mano.

Este cuadro es un Tiziano, pintado probablemente entre 1560 y 1570, es decir, en los últimos años de la vida de este pacífico revolucionario; pero si no fuera un Tiziano y si lo hubiera pintado cualquier otro hombre, ese hombre sería igual en valor artístico a Tiziano Vecelio.

Si hay algunos pintores, amateurs o lo que sean, a quienes les interese la técnica de la pintura, el sentimiento

del color y la simplicidad del dibujo, entendidos en la forma que nos lo revelan las escuelas antiguas, que vengan a mirar esta obra.

La composición es de un grandioso equilibrio geométrico; la luz está distribuida con sabiduría; los tonos cálidos son de un vigor y una transparencia.... tizianescos. La mujer, la Susana, tiene algunos retoques, especialmente uno en la boca y otro en el dedo índice de la mano derecha; es mórbida, fuerte, pero elegante, y está pintada con un tal conocimiento del desnudo y tan sin prejuicios de valorizar detalles, que sólo el Tiziano pudo hacerlo.

Hay en este cuadro un detalle muy curioso: el *movimiento* de Susana. Sorprendida por los viejos, en una posición distinta de la que tiene en el cuadro, repliega violentamente las piernas dejando señalada en el paño la posición primitiva.

Este detalle dá al cuadro, juntamente con la actitud de los viejos, una gran vida.

Es muy importante el juicio que sobre esta pintura emite M. Elie Faure. (1)

He aquí la carta en que expone su opinión, y que está dirigida al señor Ingeniero Pani.

TRADUCCION

"Estimado señor: Rivera, a quien yo acabo de ver, me dice que usted quisiera conocer mi opinión

ORIGINAL

"Cher Monsieur: Rivera, que je viens de voir, me dit que vous aimeriez connaitre mon opinion

---

El Sr. E. Faure es muy conocido en Europa por su competencia en asuntos de arte. Es autor, entre otras, de las notables obras *Histoire de l'Art* y *La Dance dans le Feu et l'Eau*.

sobre el cuadro que hemos visto juntos y que representa, probablemente, *Susana y los viejos*. El asunto por lo demás, importa poco. Se trata de la tela que yo he visto en la casa de usted.— Mi opinión está lejos de tener fuerza de ley. Ella tiene eso de común, por otra parte, con todos los juicios periciales pasados, presentes y futuros. Y no se trata en esta ocasión, de un juicio pericial, sino de una impresión. Por lo demás, yo considero que es imposible *probar* que tal cuadro es de tal pintor, aun si lo acompañan piezas de identidad. Una equivocación es, en efecto, siempre posible. Así, yo creo que es por el espíritu de una pintura que conviene juzgarla. Ahora, por lo que concierne a la pintura de que se trata, yo no tengo ningún género de duda. Es un Tiziano, y de primer orden. Es ese color de nieve ambarina y cenicienta que caracteriza sus desnudos. En ello encuentro precisamente el espíritu del arte del maestro veneciano, y es por este espíritu que esta atribución se impone. Yo la sostendría contra todos los expertos del mundo juntos; aun armados de sus anteojos, de sus microscopios y de sus reactivos."

sur le tableau que nous avons vu ensemble et qui représent probablement *Suzanne et les vieillards*. Le sujet, du reste, importe peu. Il s'agit de la toile que j'ai vue chez vous.—Mon opinion est loin d'avoir force de loi. Elle a ceci de commun, d'ailleurs, avec toutes les expertises passés, presents et futures. Et il ne peut, en l'ocurrance, s'agir d'une expertise, mais d'une impressión. Je considère, du reste, qu'il est impossible de *prouver* que tel tableau est de tel peintre, même si des pieces d'identité l'accompagnent. Une substitution est en effet toujours possible. Ainsi, a mon avis, est ce par l'esprit d'une peinture qu'il convient de la juger. Or, pour la peinture dont il s'agit, je ne conserve guère de doute. C'est un Titien, et de premier ordre. C'est la matière pulpeuse de Titien, c'est cette couleur de neige ambrée et ceindre qui caracterise ses nus. J'y trouve precisement l'esprit de l'art du maître venetien, et c'est par cet esprit que cette attribution s'impose. Je la soutiendrais contre tous les experts du monde assemblés même armés de leurs longs-vues, de leurs microscopes et de leurs reactifs."

Las dos obras de Tintoretto

La más pequeña, "Caridad", representa una mujer levantando a un enfermo semidesnudo. Del cielo descienden dos figuras que recuerdan las que el Greco imitó. Otro enfermo, con los brazos cruzados, espera en la penumbra que produce la nube en que descienden los personajes celestiales.

Este boceto es de una sobriedad de color extraordinaria y al mismo tiempo de una armonía y de una potencia de expresión sorprendentes. Está pintado con la energía que el Tintoretto empleó para pintar sus grandes cuadros y revela una habilidad técnica, una posesión tan completa del oficio de pintor y un tan especial sentimiento del claroscuro, que no caben vacilaciones: es un Tintoretto en el cual se puede apreciar la sabiduría, la personalidad y la fuerza de este hombre, que en muchos de sus cuadros supera a Tiziano, a Veronese y al Giorgione —como en el "Mirácolo di San Marco", en el "Adán y Eva", en "Esther ante el Rey Assuero".—

El otro cuadro representa a "San Gerónimo". Tiene la energía de un bronce iluminado por un incendio, pero las carnes son carnes vivientes, y está pintado por la mano de aquel hombre que entre todos los pintores venecianos fue el *más pintor*.

Ambos cuadros pertenecen, en mi concepto, al último período de la vida del artista en el cual Tintoretto pintó con pocos colores, las telas más intensamente coloridas que produjo Venecia.

"El Banquete en Casa de Leví" (Paolo il Veronese)

Yo no puedo pensar en este grande artista, ni contemplar sus obras, sin multiplicar mi admiración por este revolucionario cuya espléndida obra es condensación luminosa de la gran República, cristalización iridiscente de la libertad, de la audacia y de la grandeza de la soberbia Ciudad.

Nacido de la revolución pictórica iniciada por Tiziano, llevó a su extremo límite la audacia en la pintura. Desechó cánones, despreció la verdad histórica, transformó las tradiciones o las leyendas en hechos de la vida real, llenos de esplendor y grandeza, y expresó su potente sentimiento de independencia con una técnica indescriptible y con una luminosidad y una fuerza semejantes a las que el sol derrocha para vestir de coloraciones maravillosas las cimas nevadas de las grandes montañas.

Llena de grandiosidades, la obra de Veronese es de una notable homogeneidad. En ella sobresalen, sin embargo, los enormes "banquetes", pintados entre 1563 y 1570, diseminados en diversos países.

Las "Bodas de Canaan", que fueron pintadas para San Giorgio Maggiore, están ahora en el Louvre; "El Banquete en la Casa del Leproso", ejecutado para la iglesia de San Sebastián, y "El Banquete en Casa de Leví", hecho para el convento de San Giovani e Paolo, que se conserva en la Academia de Venecia, y en fin, otro "Banquete" más, pintado para los Padres Servistas.

Puede decirse que estas enormes telas son las representaciones más grandes que se hayan hecho en el mundo de banquetes y comidas, y las más espléndidas.

Existen documentos relacionados con la ejecución de estas telas, y son muy curiosos los que encierran las negociaciones que se llevaron a cabo entre el Senado Veneciano y los monjes poseedores del "Banquete de Simón" con el objeto de hacer con esta pintura un muy especial regalo al rey de Francia, pero no me ha sido posible encontrar aquí, en México, una sola noticia sobre el "Banquete en Casa de Leví", cuyo boceto posee la Colección Pani.

En cambio, pude estudiar, al ser descendida del lugar que ocupaba en la Pinacotea Veneciana, la gran tela del Veronese que lleva el mismo título, y me es fácil, ahora, emitir un juicio sobre este pequeño "Banquete en Casa de Leví". Cuando yo ví en casa del señor Pani esta hermosa pintura, quedé sorprendido de su belleza, y de encontrar "un boceto" del Veronese.

Soy enemigo de afirmaciones apriorísticas, especialmente en asuntos de pintura, pero ante esta tela cabe sólo esta afirmación entusiástica: es un maravilloso Veronese. Nadie más que él pudo haberla pintado, y los mismos *defectos* de que adolece, puestos en relación con la tela definitiva, son una prueba de su autenticidad.

Las formas arquitectónicas son aquí un poco duras, no tienen la morbidez que posee la tela de Venecia; algunas figuras podrían parecer un poco *recortadas,* si se les pone también en relación con la tela definitiva. Pero estos no son los *defectos*, sino las *necesidades* exigidas por un boceto, y que forman una de sus características.

En cambio, qué transparencia en los trajes, en las carnes, en las arquitecturas del fondo y en el prodigioso cielo azul que parece de esmalte! El grupo que forman el carde-

nal y el pajecito, a la izquierda del pontífice, es una obra maestra de color y de técnica.

Toda la tela es una sinfonía de color, está dibujada con grande poder y pintada con una libertad y con una seguridad inconfundibles.

Cada cabeza es un retrato de soberano carácter; cada pincelada es una obra maestra de potencia; los paños están tratados con inimitable maestría y las manos de todos los personajes del cuadro, como la mano del Tiziano de que hemos hablado en otro capítulo, son sellos de autenticidad, —firmas maravillosas, hechas con amplitud, a pesar de sus pequeñas dimensiones,—que Paolo il Veronese puso en esta tela, joya de esta Colección.

Está pintada sobre un fondo preparado al temple, con mucha seguridad y con colores en los cuales hay mezclada una pequeña cantidad de resina.

Al rebarnizar la tela, no fue removido el barniz original, el que dá a la tela un "craquelé" muy típico.

La obra está admirablemente conservada, como casi todas las del Veronese, conservación que se debe, en parte, a que las obras de Veronese han sido siempre muy bien cuidadas, y en parte a la calidad de los colores y a la manera con que el artista los empleó.

Doménico Theotocopuli, detto il Greco

Está universalmente admitido que el Greco es un pintor perteneciente a la Escuela Española. Así lo clasifican los catálogos de todos los Museos y así lo denominan los artistas y los críticos.

Yo pregunto: qué tiene el Greco de español? su técnica, sus coloraciones, su espíritu, su sentimiento plástico, su manera de componer? Su pintura es una continuación amortiguada de la pintura del Tintoretto, y el misticismo que la anima—me parecería más propio decir: la inquietud mística—no tiene relación con ninguna de las obras españolas de ninguna época. Fue esa inquietud mística lo que dio al Greco un valor personal, diferenciando sus producciones de las de su maestro. (Evidentemente que la enorme superioridad del Tintoretto como pintor, establece la primera y fundamental diferencia entre ambos artistas).

Lo que el Greco aprendió en las obras del gran veneciano, lo alambicó a través de su estraño temperamento, y sus obras, en relación con el arte veneciano, son semejantes a los reflejos que producen sobre las aguas del Adriático las espléndidas arquitecturas de la maravillosa ciudad.

Cómo debe clasificarse a un pintor? Teniendo en cuenta el lugar de su nacimiento, o las características de su pintura, o considerando sólamente el hecho de haber vivido largamente en un determinado país?

La mayor parte de los artistas, de los críticos, de los literatos o de los expertos que han hecho clasificaciones oficiales de pinacotecas, admiten unánimemente que el artista debe ser clasificado por su nacimiento, es decir, por el lugar de su origen. Esto afirman en los prólogos de los catálogos, pero al hacer la clasificación se contradicen.

Expongamos un caso típico de este género de contradicciones.

En el catálogo del Museo del Prado, edición de 1910, la dirección del Museo cita la opinión de don Pedro de Ma-

drazo en asuntos de clasificación. "Una cuestión incidental surge aquí, dice Madrazo, relacionada con las escuelas italianas del siglo XVII: Giussepe Ribera, Nicolás Poussin, Valentín y cualquiera otro de aquellos pintores que, no siendo italianos, aprendieron y cultivaron en Italia el arte, deberán o no ser incluidos entre los pintores de este país? Los italianos han reclamado repetidas veces a estos artistas como suyos, y la verdad es que si se atiende sólo a la escuela en que se formaron, alguna razón tiene Italia para reivindicarlos, porque ni el Poussin deja de ser en sus obras un perfecto pintor romano, por su amor a la forma clásica, ni Valentín, ni Ribera, ocultan a nadie su estirpe *caravagiesca.* Pero también es cierto, por otro lado, que ni Ribera, ni el Poussin, ni Valentín, ni Claudio de Lorena, son en sus respectivos estilos, ciegamente secuaces de sus maestros, como tampoco lo fue Juan de Joanes de los florentinos y romanos, aunque tan estrechamente parezca a primera vista conformar con ellos. Sucede que todos los artistas de verdadero genio retienen fuera de su país, y por muy larga que sea su permanencia en una escuela extranjera, algo, o más bien mucho, de su índole nativa y del acento patrio; y esta consideración ha debido, sin duda alguna, resolver la cuestión de la escuela artística de los pintores residentes en tierra extraña, porque todos los biógrafos convienen ya en que *el pintor pertenece a su país natal* y no a aquel en donde estudió."

Hasta aquí el Sr. de Madrazo.

Ahora bien, al clasificar al Greco, que nació en Creta, el catalogador lo coloca bajo la denominación de las Escuelas Españolas, pero, por un resto de pudor, o por la misma

fuerza de los hechos, pone entre paréntesis, al final de la nota, *Escuela Veneciana.* He aquí íntegra la clasificación: "Escuela Española. Greco (Doménico Theotocopuli o Theotocopulo, llamado el) Nació en Creta, por los años de 1548; murió en Toledo en 1625. (Escuela Veneciana)".

En qué quedamos? El Greco es griego, pertenece a la Escuela Griega, a la Escuela Veneciana o a la Escuela Española? Seamos precisos y juzguemos sin prejuicios. El Greco no puede ser clasificado como un pintor griego, porque no viene de ninguna escuela de la Hélade, ni tiene reminiscencias de escuela alguna de su país; no puede ser tampoco clasificado dentro de la Escuela Española, por la razón que expone el señor de Madrazo: no nació en España, y sobre todo porque no posee relación de ninguna especie con ninguna de las diversas manifestaciones de la pintura española, y aunque su inquietud mística se intensificó en Toledo, el arte español no lo influenció en lo más mínimo. Durante su larga permanencia en Toledo, el Greco siguió trabajando bajo el imperio del Tintoretto, y su evolución fue constantemente un reflejo de la evolución de su maestro.

Que el pintor, cuando posee cualidades específicas perfectamente determinadas, debe ser clasificado conforme a esas mismas cualidades, es de una lógica elemental, y el mismo catálogo del Museo del Prado nos proporciona un argumento preciso. Al clasificar a Felipe de Champagne, y después de haber afirmado que al artista debe clasificársele "por su país de origen y no por la escuela a que pertenece", el catalogador dice: "Escuela Francesa - Champagne (Philippe de) nació en Bruselas en 1602; murió en París el 12 de agosto de 1674. Aunque hoy se le considera como fla-

menco, por el país en que nació, su vida y todo su estilo pertenecen a Francia".

Si al clasificar a Theotocopuli, se hubieran tenido menos prejuicios, se le hubiese colocado categóricamente—y no entre paréntesis—dentro de la Escuela Veneciana, por razones todavía más poderosas que las que adujo el catalogador para clasificar a Felipe de Champagne como perteneciente a la Escuela Francesa.

Considero un absurdo clasificar a Doménico Theotocopuli, detto il Greco, dentro de la Escuela Española, y al hacer la catalogación de los cuadros de la Colección Pani, le pongo, lógicamente, dentro de la escuela a que pertenece.

La Sagrada Familia (Greco)

Esta "Sagrada Familia" de la Colección Pani, es un argumento palpitante en favor de mi tesis. Todo en ella es veneciano, menos la técnica: la composición, las ricas coloraciones de los paños, la armonía general, los tipos, la elegancia—que nunca soñaron los españoles— y el dibujo.

Dentro del equilibrio geométrico y de la armonía de la coloración, hay en esta tela una tendencia muy marcada hacia la expresión rítmica, a la cual están sacrificadas la forma y la técnica. Todas las manos de las figuras, por ejemplo, son la expresión de las manos, y no manos reales. La Virgen que toca la manzana que le ofrece el niño Jesús, es casi el perfume de una mano.

La figura de la doncella, que envuelta en un paño rojo mira detrás de la Virgen al Niño, es un retrato idealizado, y la figura del mismo Niño revela la tendencia de buscar

una expresión superior a la que pudiera derivarse de la copia precisa de la naturaleza.

El Santo Patriarca que ofrece en una fuente de vidrio algunas frutas al infante, es un tipo idealizado, muy característico en las obras de este artista. (Nótese la semejanza entre esta figura y uno de los personajes que desciende en una nube en el fondo de "La Caridad" de Tintoretto, de esta misma Colección.)

La obra, pagana por su origen veneciano, está impregnada de un suave perfume de idealismo, que el prodigioso maestro de donde ella deriva no conoció, y que está también muy lejos del empalagoso catolicismo de Murillo, de la religiosidad de Juan de Joanes, del conventualismo de Zurbarán, de la brutalidad de Ribera, y este idealismo, iluminado por los reflejos de la potencia pictórica del Tintoretto, es lo que constituye la belleza de esta pintura.

San Francisco de Asís

En esta pequeña obra, el seráfico Francisco, vestido con el humilde sayal de la Orden, ora ante un Cristo que despide misterioso fulgor. La expresión del Santo Varón es angustiosa. Su dolor interno se revela en su faz demacrada, y es el rostro de este San Francisco muy semejante al retrato que el Giotto pintó, poco tiempo después de muerto el *Fraticello*, y que hoy se conserva en la Iglesia de Santa Croce, en Florencia.

Espontánea, vigorosa, simple, muy sobria de color, esta pintura es de una grande elocuencia religiosa.

Bassano (Francisco)

FAENAS CAMPESTRES

Paisaje sombrío y grandioso—construido con poderosas masas de claro y oscuro, de sombrías entonaciones grises y verdosas, transparentes a pesar de su oscuridad—pintado con grande energía.

Las características de esta tela son: realismo y armonía.

Las actitudes de las figuras parecen cogidas instantáneamente con una cámara—especialmente el pastor y dos perros que *se mueven* en un ángulo del cuadro.

La obra está concebida con un sentimiento *impresionista*, y ejecutada con extrema simplicidad.

Si este paisaje hubiese sido pintado con colores brillantes, se podría exhibir hoy en una exposición, como una obra ultramoderna y su autor sería declarado jefe de escuela.

Este cuadro fue adquirido en México, en mayo de 1921.

ESCUELA ROMANA

Cortona

Viviendo en un período de decadencia, y bajo la presión artística de su tiempo, formada por las innumerables obras de los artistas italianos que florecieron en Roma, las pinturas de Cortona tienen semejanzas muy visibles con las grandes producciones de los maestros que existieron antes que él.

Hay en esta tela muchas reminiscencias de Correggio, especialmente en los tipos de los ángeles.

(Nótese la semejanza de los ángeles de este cuadro con los del Correggio, y con el tipo de la Virgen de esta misma Colección).

ESCUELA PARMESANA

La Santa Familia (Correggio)

Esta pintura había sido clasificada como una réplica de la que se encuentra en la Galería de Londres, pero dadas sus cualidades plásticas, y la calidad del color con que está hecha esta obra, calidad que me ha sido dable analizar en las pequeñas descascaraduras que tiene en la parte superior, creo que debe clasificarse categóricamente como un original. Librarse de elucubraciones de carácter literario o de investigaciones de carácter histórico es vana empresa, por el momento. Sería necesario, para obtener un resultado práctico, revolver archivos en Parma o en el lugar donde existe la otra "Sagrada Familia" muy semejante a ésta: Londres.

Las sutilezas que espontáneamente fluyen del pincel de un artista de esta fuerza al ejecutar una obra original, son casi imposibles de obtenerse en una segunda obra copiada o imitada de la primera. Hay siempre en la primitiva un inconfundible perfume de ingenuidad, una *expresión técnica* tan especial a los ojos de los que han estudiado el arte de la pintura, que es muy difícil una equivocación.

Yo encuentro todo ese perfume y toda esa expresión en esta "Sagrada Familia" de la Colección Pani, especialmente en los rostros de la Virgen y del Niño Jesús y en las manos de ambos.

La delicadeza extrema que este artista tan personal y tan noble logró realizar dentro de una grande fuerza de claro obscuro, emana de toda esta pintura, y la envuelve en una suave armonía llena de distinción, que es como el sello del grande pintor parmesano.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LOS DIBUJOS

La serie de dibujos que componen la Colección Pani es muy importante.

De Philipe de Champagne existe una acqua-tinta, de composición muy elegante: el proyecto para un gran retrato.

De los dibujos de Raffaello, el más pequeño, que representa un niño sobre un dragón, es un simple apunte muy firmemente ejecutado; el otro—una acqua tinta—parece representar una Sibila a quien vienen a consultar algunos varones.

En la parte inferior del cuadro, sobre una grada, hay escrito un nombre: *Délbora* (Débora ?) ¿Se trata de un error de letra, o es otro nombre, para nosotros desconocido?

De cualquier manera, el dibujo es muy interesante, porque revela un estado de transición. No hay en él la firmeza, la amplitud, la nobleza de los dibujos ejecutados cuando Raffaello fue completamente maestro de su estilo. En éste, ese estilo se inicia. Es probablemente una de aquellas obras en que Raffaello pudo empezar a emanciparse de las enseñanzas del Perugino.

Del Veronese hay tres dibujos en esta Colección. "El Martirio de San Lorenzo", hecho dentro del estilo de las composiciones semejantes a los célebres "Banquetes", otro ejecutado dentro de la concepción general que este grande artista tu-

vo para decorar los plafones de las grandes salas del Palacio Ducal. Es una admirable composición que representa a "San Marcos Coronando a las Virtudes", de una grandilocuencia teatral.

Este pequeño dibujo es una obra maestra en su género y por él puede juzgarse de la maestría que en el dibujo tuvo este artista, de quien muchos de sus contemporáneos y muchos críticos modernos han dicho "que no sabía dibujar".

Este dibujo de "San Marcos Coronando a las Virtudes" es digno de formar al lado de los mejores dibujos de la Colección del Louvre.

El tercer dibujo que está catalogado bajo el título de "Sacrificio?" es importante pero menos que los otros dos.

El "Desnudo" de Leonardo. Una sanguínea hecha con la elegancia y la nobleza, la precisión y el espíritu de profundizar, que constituyeron la base de la tendencia artística de este hombre multiforme.

A donde Leonardo dirigió su inteligencia, hizo brotar siempre una fuerza, o un arte supremo, y aunque no es en sus dibujos artísticos donde se puede apreciar mejor la potencia de este genio único en la historia humana, es posible, sin embargo, comprender, estimar su sabiduría, teniendo delante unas cuantas líneas trazadas por su mano, y en las cuales existe siempre el sello de su poder, como en esta sanguínea que representa un hombre desnudo y mutilado.

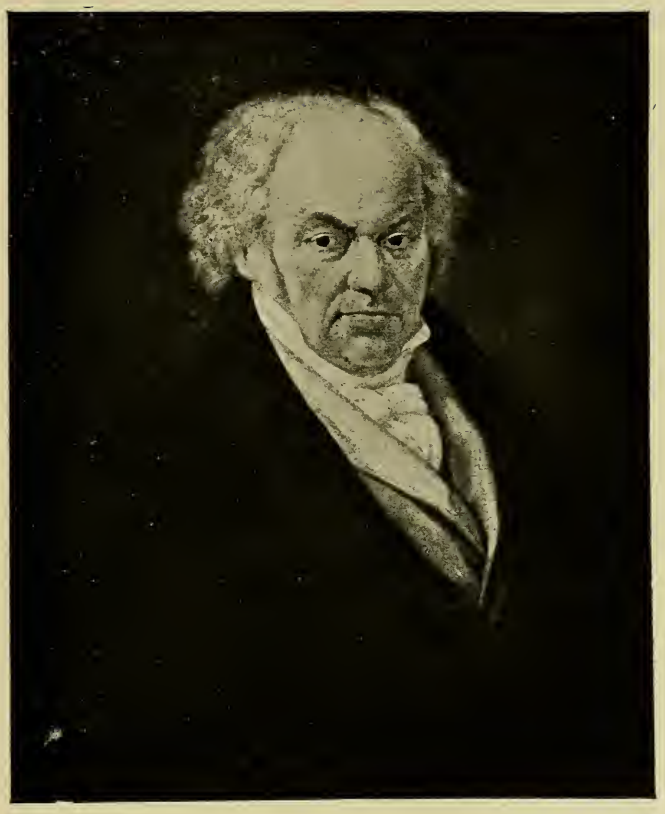
Un dibujo cuyo valor, en mi concepto, es superior al de todos los demás; siendo algunos de *esos demás* de primer orden; es el "Estudio Anatómico" de Miguel Angel. Menos universal que Leonardo, Buonaroti fue más intenso en sus producciones artísticas que el otro gran florentino.

Sus obras tienen un hálito de fuerza sobrehumana, de potencia cósmica. La más grande y completa de todas sus obras como el más elemental de sus dibujos, son la palpitación de una fuerza omnisciente, tan grande como la del Dios bíblico, que con un solo movimiento hizo surgir de un pedazo de tierra al hombre.

Podrá haber disputas sobre la superioridad de tal escuela sobre tal otra, o sobre la importancia de nuestras modernas escuelas de arte, sobre las antiguas; pero no hay nada en las creaciones humanas que supere a ese dinamismo interior que hace palpitar las musculaciones gigantescas, creadas por este Dios humano. Las pocas líneas trazadas sobre este papel amarillento para indicar la musculación, no de un hombre, sino del Hombre, tienen el poder, tienen la fuerza de una creación de la Naturaleza.

Encierra esta Colección algunos otros dibujos muy interesantes, como la sanguínea del Correggio, que es probablemente un estudio para los ángeles de la Cúpula de Parma; dos dibujos de Rubens, hechos en una misma hoja de papel, y uno de los cuales representa a Judith colocando la cabeza de Holofernes en el saco que le tiene una esclava, y cuyas semejanzas son grandes con el cuadro de Judith del Museo Ducal de Brunswick; una vigorosa guache del Guercino; un estudio de Bandinelli—dos hombres desnudos uno de frente y otro de perfil—y un fuerte dibujo de Rembrandt.

Los otros dibujos que forman parte del catálogo que sigue a estas líneas, tienen también un grande interés, tanto por su mérito intrínseco cuanto porque son ilustres los nombres que los amparan.



Marco de madera antiguo, estilo Renacimiento español, tallado y dorado

Tela de 0.54 x 0.67

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746—1828

1 Autoretrato

(Véase la página 29)

Marco español de la época, de madera tallada y dorada

Tela de 0.84 x 1.04

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746—1828

2 Retrato de Mujer

(Véase la página 30)

Marco antiguo, estilo Renacimiento español de madera tallada y dorada

Tabla de 0.25 x 0.305

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746—1828

3 ¡No hubo remedio! (Capricho)

(Véase la página 29)

Tabla de 0,10 x 0,13

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746—1828

4 Retrato de un Obispo

Tela de 0.57 x 0.74

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746—1828

5 La mujer del cántaro

(Véase la página 30)

Procede de la colección Groult *y fue adquirido en el remate efectuado en la Galería Georges Petit (París) el lunes 21 de marzo de 1920. Marco de la época, de madera, dorado*

Tela de 0.39 x 0,29

EUGENIO LUCAS

Principios del siglo XIX

6 La Misa

(Véase la página 31)

Procede de la Colección Groult *y fue adquirido en el remate efectuado en la Galería Georges Petit (París) el lunes 21 de marzo de 1920. Marco de la época, de madera, dorado*

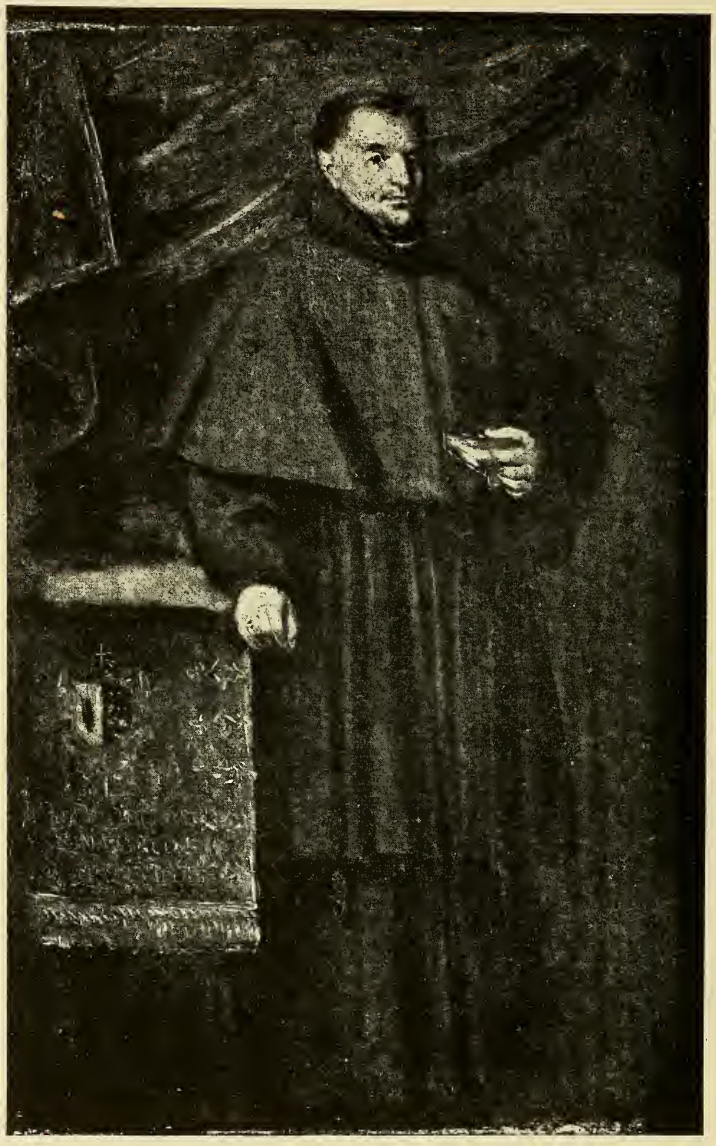
Tela de 0.39 x 0.29

EUGENIO LUCAS

Principios del siglo XIX

7 La Comunión

(Véase la página 31)



Marco antiguo, estilo Renacimiento, de madera tallada y dorada

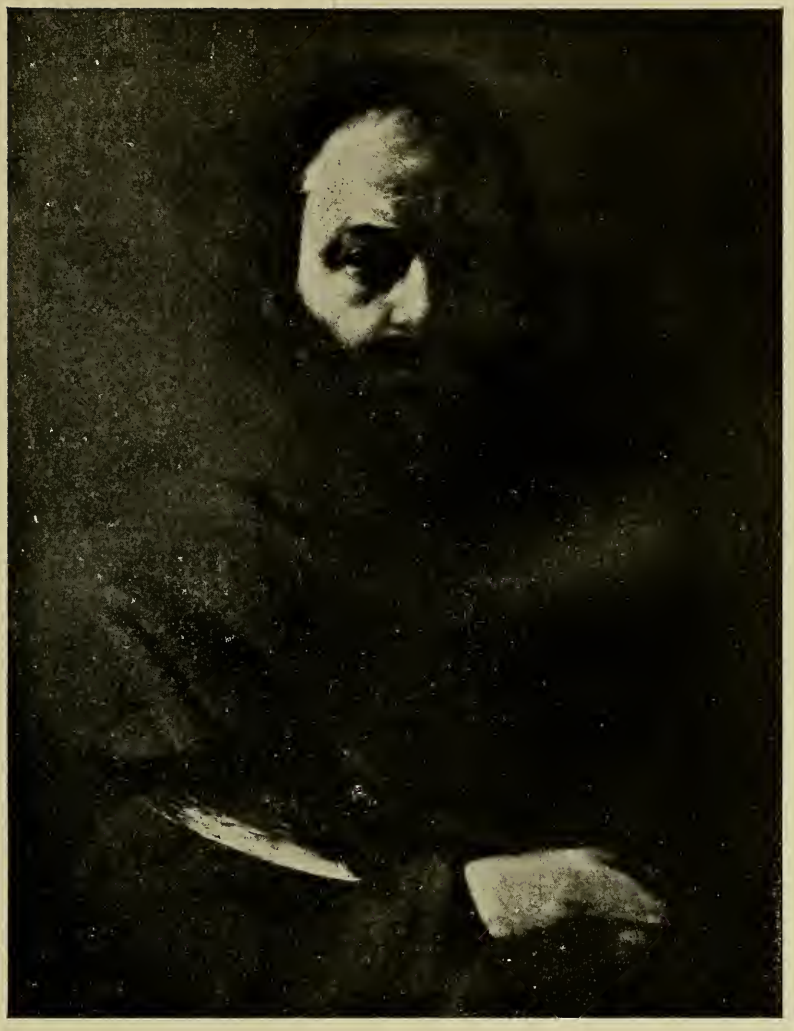
Tela de 0,19 x 0.29

BARTOLOME ESTEBAN MURILLO

1618—1682

8 Retrato de un Arzobispo

(Véase la página 32)



Marco de la época, de madera tallada y dorada

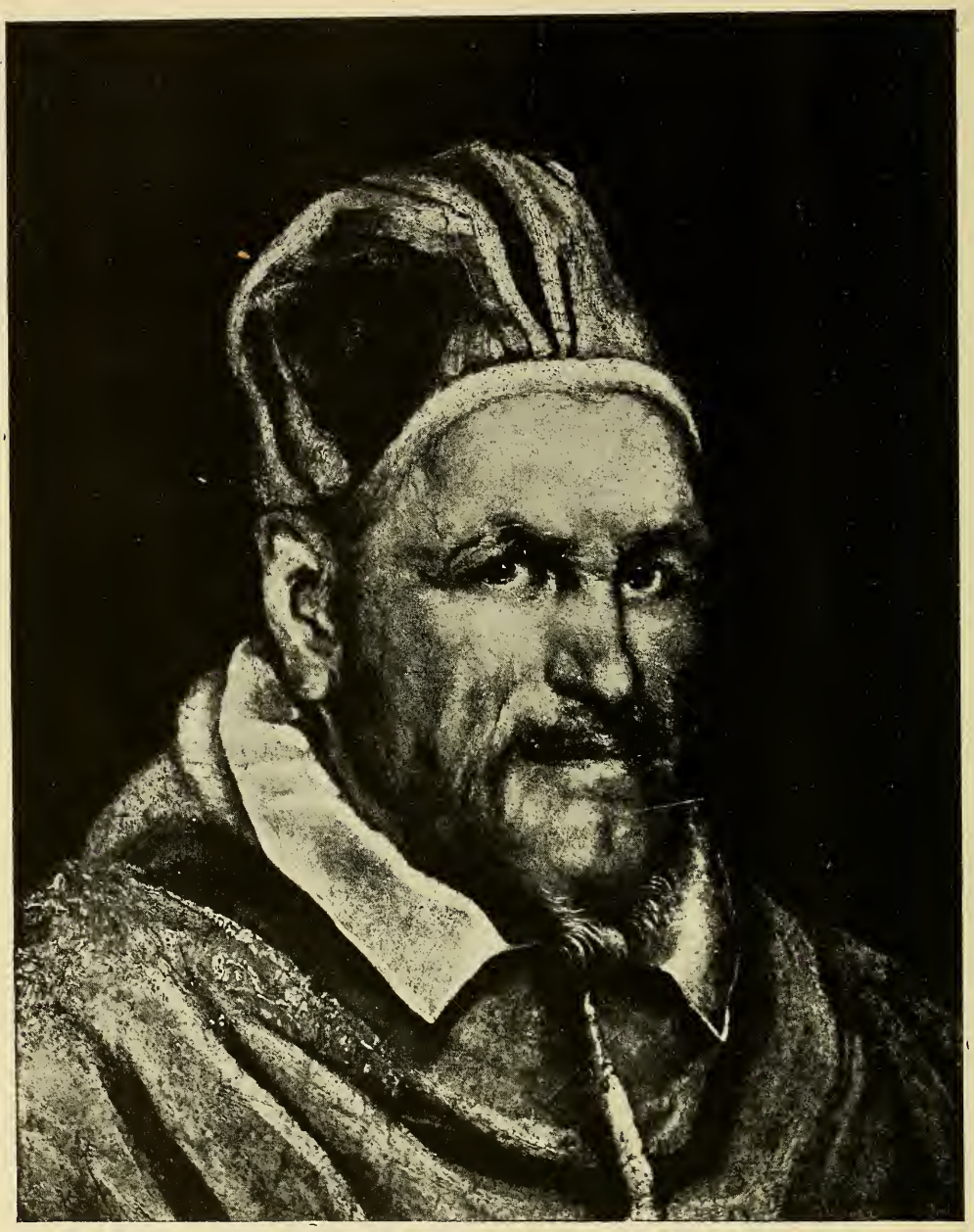
Tela de 0.58 x 0.75

JOSE DE RIBERA, llamado "El Spagnoletto"

1588—1656

9 San Jacobo

(Véase la página 31)



Procede de la Colección Cernuschi *Tela de 0,42 x 0.52*

DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELAZQUEZ

1599—1660

10 Estudio para el retrato del Papa Inocencio X

(Véanse las páginas 24 y siguientes)

Marco antiguo, estilo Renacimiento español, de madera tallada, policromo y con aplicaciones de bronce dorado

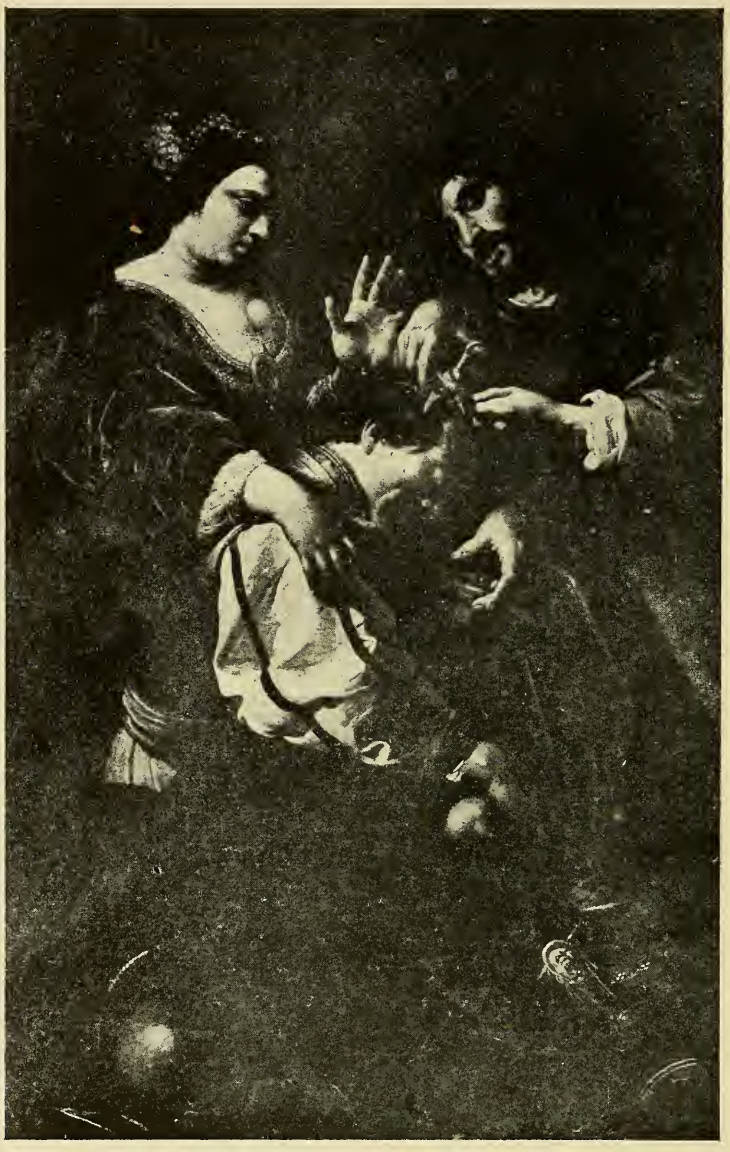
Lámina de cobre de 0,085 x 0, 12

DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELAZQUEZ (?)

1599—1660

11 Retrato de mujer

(Véase la página 27)



Procede de la colección Fontain-Flament.
Marco antiguo, estilo Renacimiento español, de madera tallada y dorada

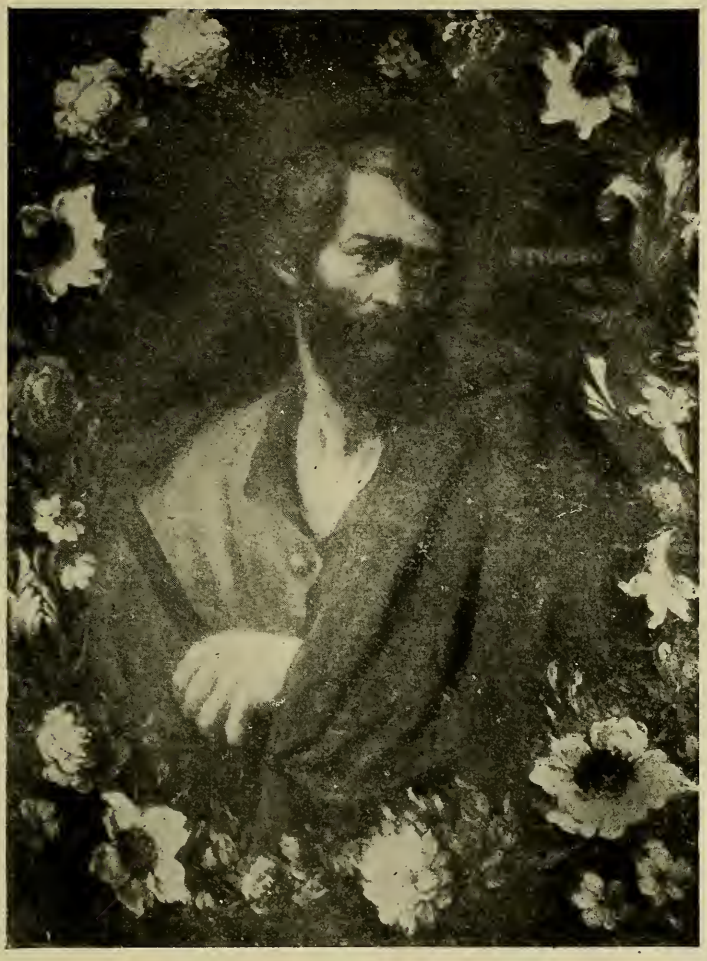
Tela de 1,12 x ,175

FRANCISCO ZURBARAN

1598—1662

12 Sansón y Dalila

(Véase la página 28)



Tela

IGNOTO ESPAÑOL

Siglo XVIII

13 San Tadeo

Tela

IGNOTO ESPAÑOL

Sigio XVIII

14 San Bartolomé

Tela

IGNOTO ESPAÑOL

Siglo XVIII

15 San Pablo

Tela

IGNOTO ESPAÑOL

Siglo XVIII

16 San Juan

Tabla de 0.735 x 0.37

BRUEGHEL O BREUGHEL (Juan I, llamado Brueghel de Velour)

1568—1625

17 Himeneo

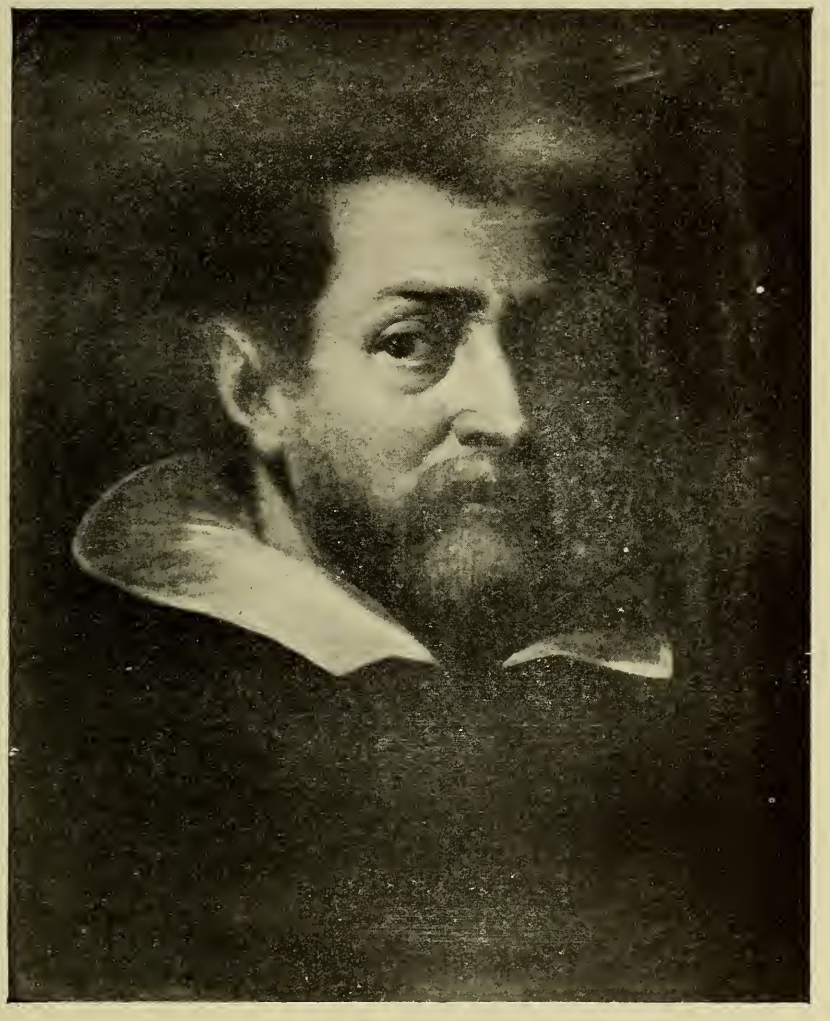
Procede de la Colección Courtebourne

Tabla de 0,23 x 0,325

JOOS VAN CRAESBEEKE

1606—1654

18 Los Jugadores



Tela de 0,40 x 0,48

GASPAR DE CRAYER

1582—1669

19 Retrato de Hombre

Puerta de un Monasterio Belga, (Dos hojas con tres pinturas)

Tabla de 1.55 x 1.86

GASPAR DE CRAYER

1582–1669

20 Santo Domingo recibiendo en sus brazos a Cristo

rta de un Monasterio Belga, (Dos hojas con tres pinturas)

Tablas de 0.705 x 1.85

GASPAR DE CRAYER

1582—1669

21 Una Abadesa y San Balbino

22 El Exorcismo

Marco antiguo, estilo Luis XIII de madera tallada y dorada

Tela de 0.42 x 0.33

HUYSMANS (CORNEILLE, DE MALINES)

1648—1727

23 El Arroyo

Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada

Tela de 0,42 x 0,33

HUYSMANS (CORNEILLE, DE MALINES)

1648—1727

24 El Viejo Molino

Tela de 1.60 x 1.00

JORDAENS D'APRES RUBENS (?)

25 Bacanal

(Véase la página 20)

Procede de la Colección Coosemans, *de Amberes (Bélgica). Marco antiguo, estilo Renacimiento italiano, de madera tallada, verde y oro*

Tabla de 0. 60 x. 0. 58

JAN METSYS O MASSYS

26 La Virgen y el niño

Marco antiguo, estilo Renacimiento, de madera tallada, rojo y oro

Tabla de 0.31 x 0.46

PIERRE PAUL RUBENS

1577—1640

27 Magdalena Arrepentida

(Véase la página 14)

Procede de la Colección Fontaine-Flament.
Marco antiguo de madera tallada y dorada

Tela de 1.09 x 1.47

PIERRE PAUL RUBENS

1577—1640

28 Susana y los Viejos

(Véase las páginas 15 y siguientes)

Tabla de 0. 64 x. 0.49

PIERRE PAUL RUBENS

1577—1640

29 Susana y los Viejos

(Véase la página 17)

Tabla de 0.135 x 0.21

PIERRE PAUL RUBENS

1577—1640

30 Estudio de Cabeza de Hombre

(Véase la página 18)

Marco antiguo estilo Renacimiento italiano, de madera tallada, verde y oro

Tela de 1.27 x 1.02

ANTONIO VAN DYCK

1599—1641

31 El Reposo en Egipto

(Véanse las páginas 18 y siguientes)

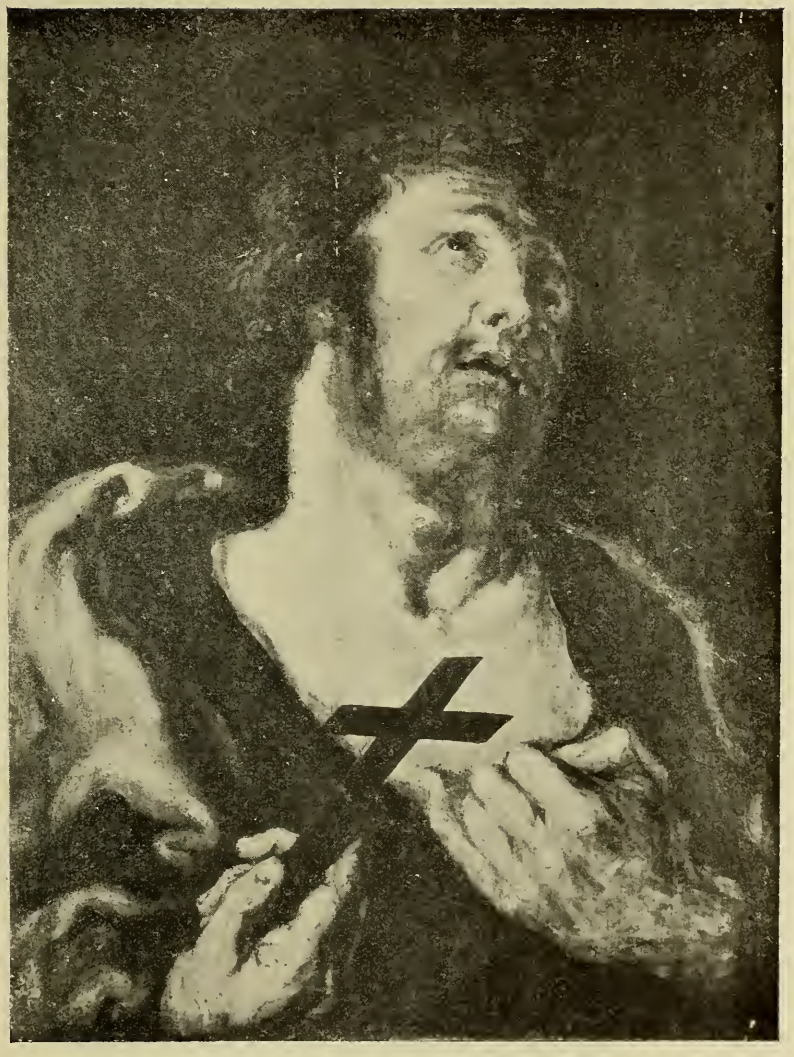


Tabla de 0,49 x 0,65

ANTONIO VAN DYCK

1599 –1641

32 San Pablo (Estudio)

(Véanse las páginas 18 y siguientes)

Procede de la Colección Coosemans, *de Amberes (Bélgica)*

Tabla de 0.55 x 1.25

NICOLAS VAN EYCK

Siglo XVII

33 En Oración

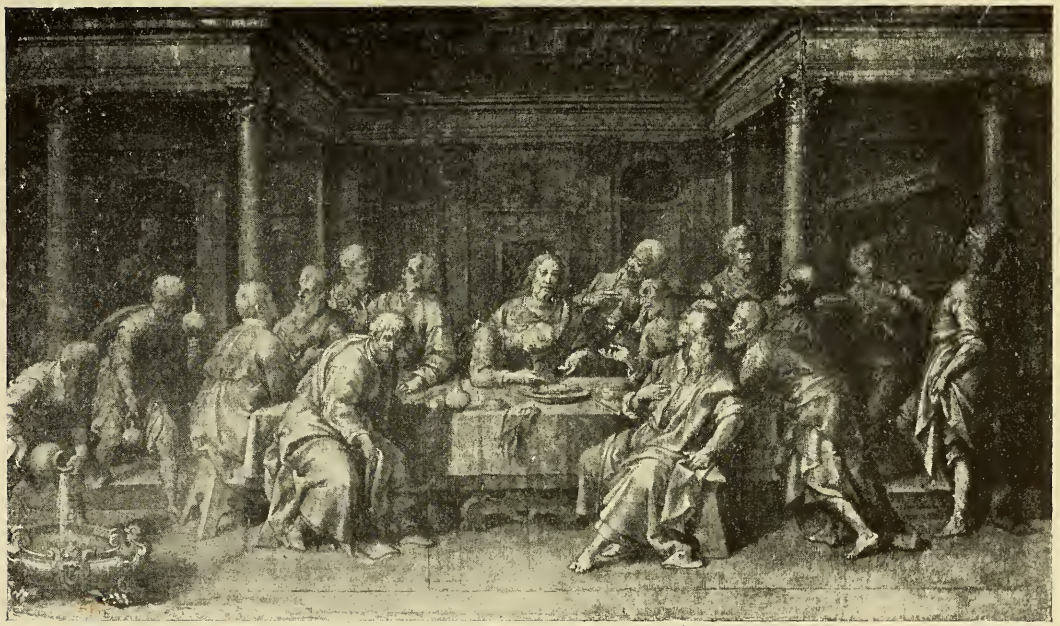
Firmado y fechado a la derecha: J. Van Son, 1661

Lámina de 0.32 x 0.40

GEORGES VAN SON

1622—1676

34 Naturaleza Muerta



Grisaille. Firmado a la derecha y abajo: Martin de Vos

Tela de 1.10 x 0,65

MARTÉ O MARTIN DE VOS

1532—1603

35 La Cena

Marco es ilo renacimien'o italiano, de made-ra tallada, oro y azul

Tela de 1.42 x1.16

ESCUELA DE RUBENS

36 Salomé recibiendo la cabeza de San Juan Bautista

Tabla de 0.23 x 0.29

IGNOTO FLAMENCO

37 San Sebastián

Marco estilo renacimiento español, de madera tallada oro y negro

Tabla de 0.10 x 0.135

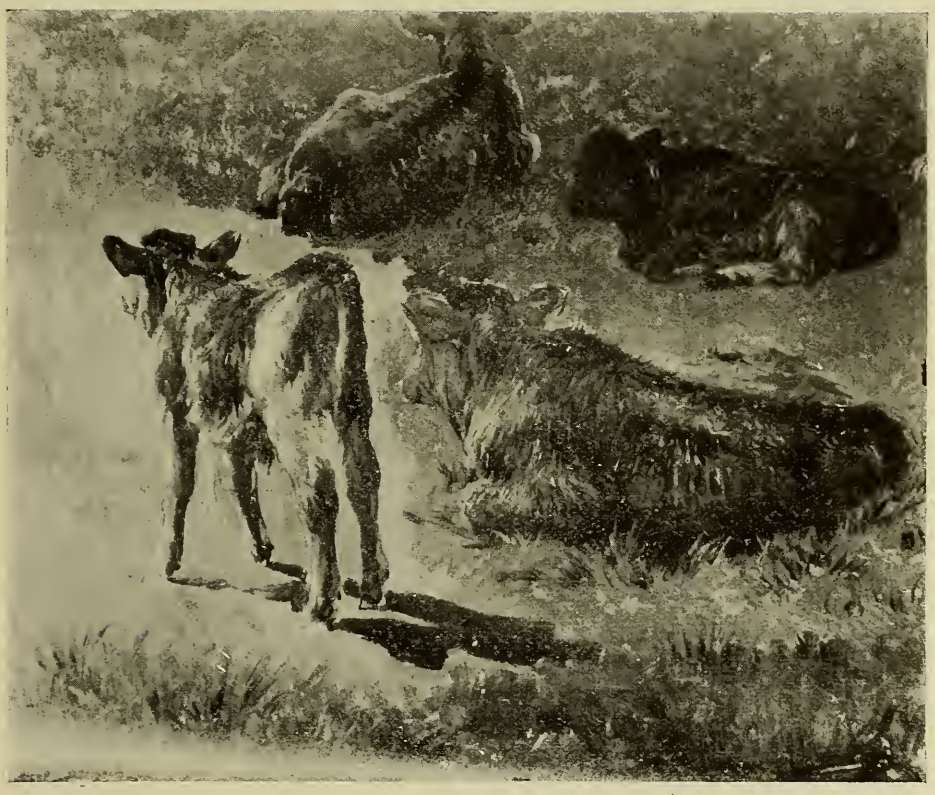
IGNOTO FLAMENCO

38 La Virgen, el Niño y San Juan

Tabla de 0,34 x 26

ESCUELA DE TENIERS

39 Festín de Changos



Tela de 0.45 x 0.375

MARIE ROSALIE BONHEUR, LLAMADA ROSA BONHEUR

1822—1899

40 Becerros (Estudio)

Tabla de 0.39 x 0.50

HONNORÉ DAUMIER
1808—1879
41 La vieja conserje

Marco antiguo, estilo Luis XVI, de madera tallada y dorada

Tela de 0.46 x 0.55

JAQUES LOUIS DAVID (Atribuído a)

1748—1825

42 Retrato de Mujer

(Véase la página 22)

Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada

Tabla de 0,28 x 0.18

NARCISSE VIRGILE DIAZ DE LA PEÑA

1807—1876

43 Cacería en el Bosque

(Véanse las páginas 22 y 23)

Marco antiguo, estilo Luis XIII de madera tallada y dorada

Tabla de 0.38 x 0.28

NARCISSE VIRGILE DIAZ DE LA PEÑA

1807—1876

44 Paisaje

(Véanse las páginas 22 y 23)

Marco antiguo, estilo Luis XIV, de madera tallada y dorada

Tela de 0.33 x 0.41

JEAN-BAPTISTE GREUZE

1725—1805

45 Cabeza de Muchacha

(Véase la página 24)

Marco antiguo estilo Luis XIV, de madera tallada y dorada

Tela de 0.45 x 0.54

PIERRE MIGNARD

1610—1695

46 Retrato de un personaje de la época de Luis XIV

Firmado abajo y a la izquierda, C. Pissarro.
Marco antiguo, estilo Renacimiento, de madera tallada y dorada

Tabla de 0.35 x 0.45

CAMILLE PISSARRO

1831—1903

47 Paisaje

(Véase la página 23)

Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada, y dorada

Tela de 0.27 x 0.41

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

1824—1898

48 Alegoría del Dolor. (Boceto)

(Véase la página 23)

Tabla de 0.28 x 0.38

FELIX ZIEM

1822

49 Venecia

Tela de 0.40 x 0,31

ESCUELA FRANCESA DEL SIGLO XIX

50 La muerte de un Romano

Lámina de cobre firmada a la izquierda *Lámina de 0.42 x 0.315*

NICOLAS BERGHEM

1670—1699

51 Campesinos a la puerta de una taberna

Firmado abajo y a la derecha: J. Both f. *Tela de 0.64 x 0.49*

JAN DIRKSZ BOTH, LLAMADO DE ITALIA

1610—1652

52 Paisaje con figuras y animales

Firmado y fechado abajo y a la derecha
A. Cuyp 1670

Tabla de 0,35 x 0,275

ALBERT CUYP

1620 —1691

53 Ganado en reposo

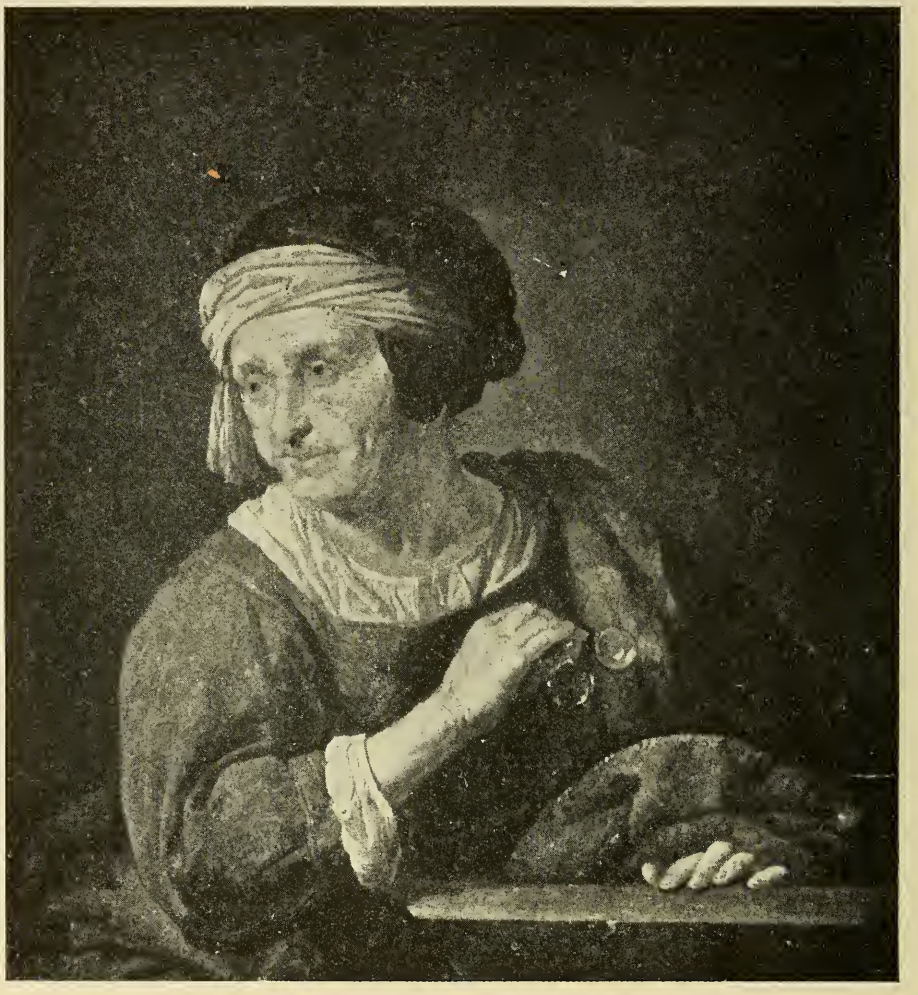
Firmado a la derecha y abajo: F. H. L. de Haaf 1861

Tabla de 0.38 x 0.28

F. H. L. DE HAAF

1861

54 Reposo en el Prado



Marco antiguo, holandés, negro. *Tabla de 0.35 × 0.275*

FRANCISCO VAN MIERIS

1653—1681

55 La mujer de los espejuelos

Tela de 0.41 x 0.32

JEAN MIENSE MOLENAAR

1610—1668

56 Interior de un Cabaret

Procede de la Colección Coosemans, *de Amberes (Bélgica)*

Tela de 0,48 x 0 61

PABLO MOREELSE

1571—1683

57 Retrato de Mujer

Firmado abajo y a la izquierda
P. Potter f.

Tabla de 0.525 x 0.41

PABLO POTTER

1625—1654

58 Vaca en Reposo

Marco holandês de la época *Tela de 0.52 x 0.42*

REMBRANDT VAN RYN

1605 (?)—1669

59 Autorretrato

Marco holandés de la época

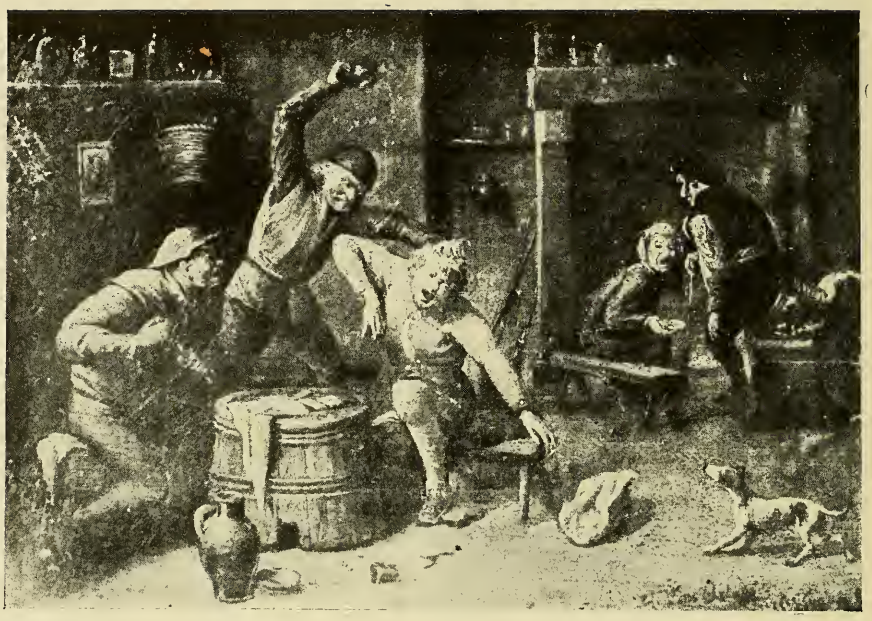
Tabla de 0,365 x 0,27

REMBRANDT VAN RYN

1605(?)– 1669

60 Esther ante el Rey Assuero

(Véase la página 21)



Firmado a la derecha y abajo: A. van Ostade 1684

Tabla 0.37 x 0.26

ADRIAN VAN OSTADE

1610—1685

61 La Riña

Firmado a la derecha: J. Van Stry *Tabla de 0.37 x 0.27*

JAQUES VAN STRY

1756—1815

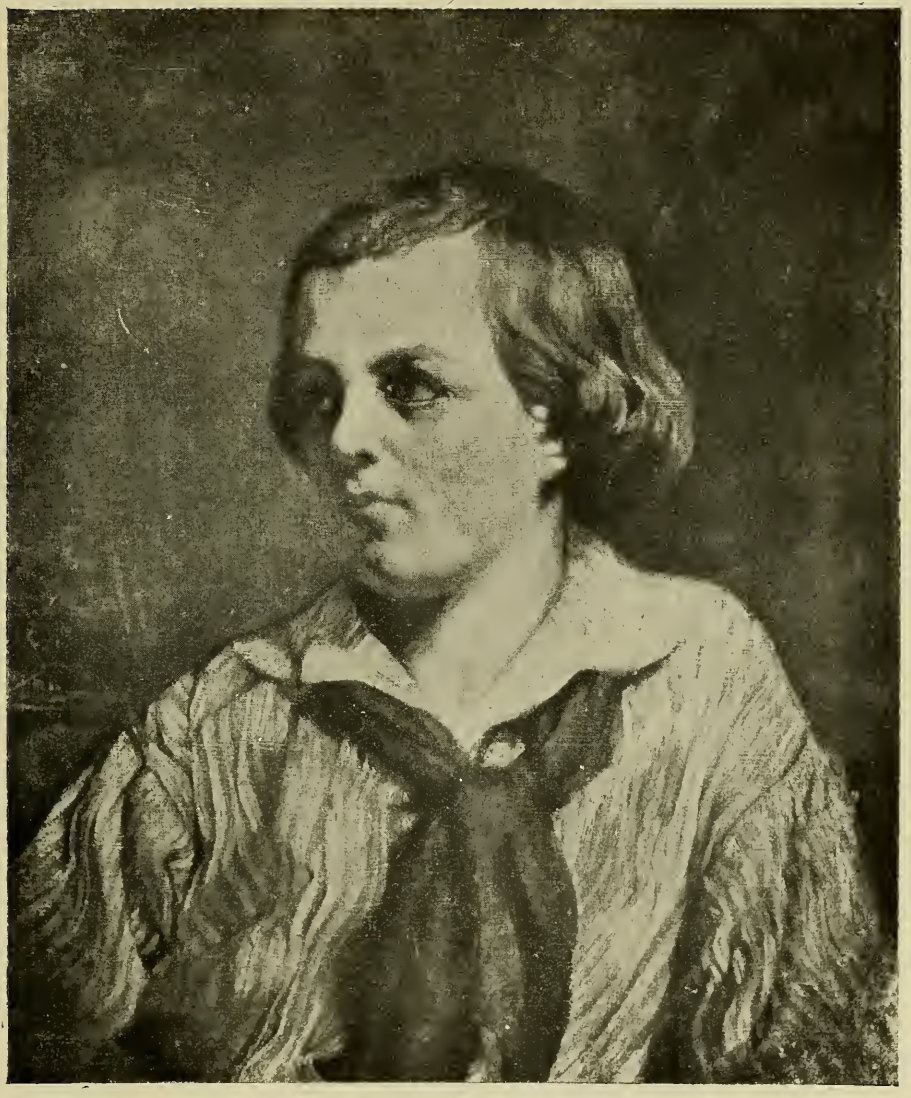
62 Campesinos en la Ribera del Lago

Tela de 0 315 x 0.54

IGNOTO HOLANDES

Siglo XVII

63 Campesinos a la puerta de una Venta



Tela de 0,46 x. 0,545

RICHARD PARKER BONINGTON

1801—1828

64 Retrato de niño

Marco estilo Luis XVI, de madera tallada y dorada

Tabla de 0.20 x 0.25

RICHARD PARKER BONINGTON

1801—1828

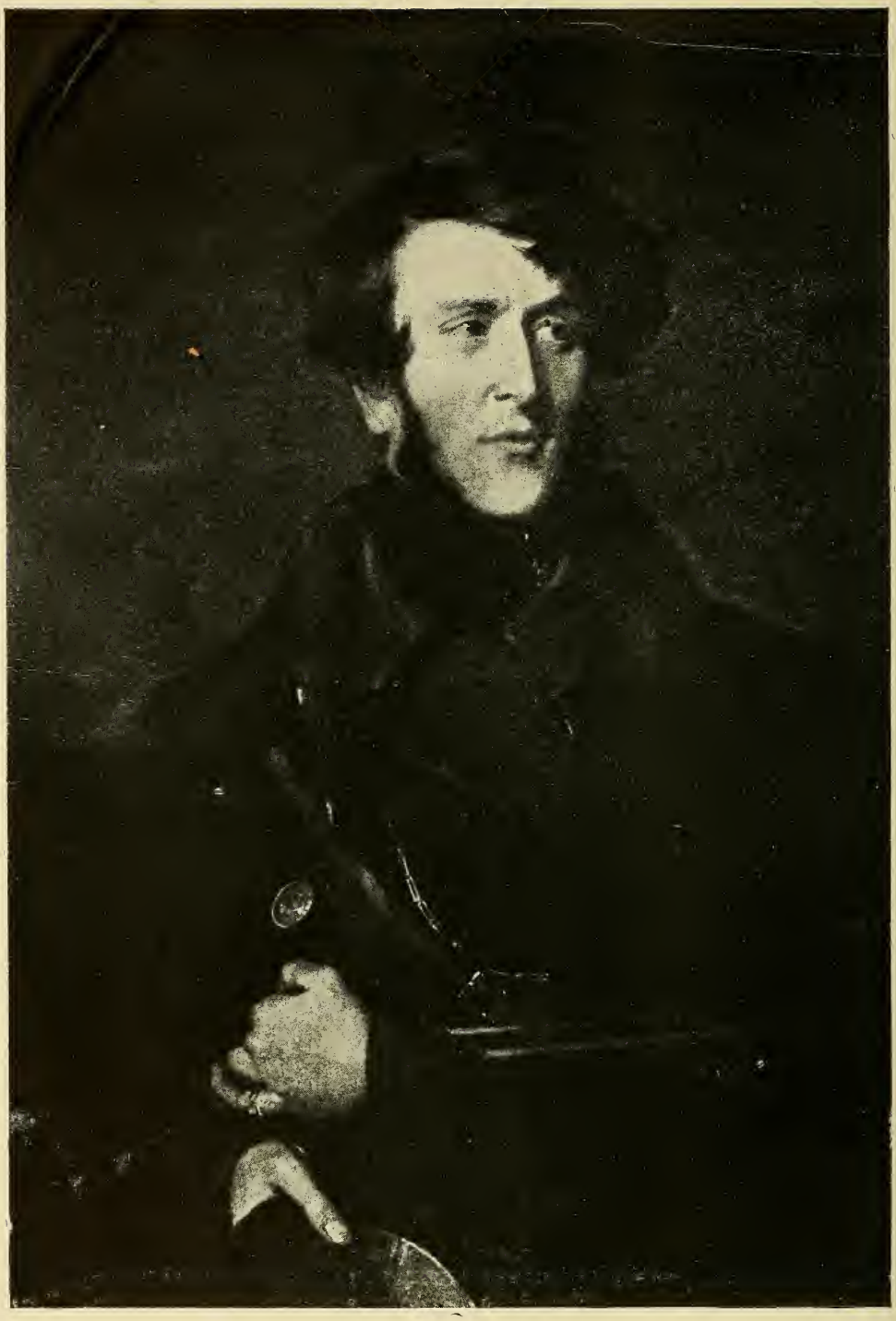
65 El Arresto

Tela de 0.38 x 0.30

JULIO CESAR IBBETSON

1759—1817

66 Pastores y su ganado en la montaña



Tela de 0,72 x 0,92

SIR THOMAS LAWRENCE

1769—1830

67 Retrato de Cazador

(Véase la página 20)

Marco antiguo, estilo Regencia, de madera tallada y dorada.

Tela de 0.64 x 0.75

JOHN OPIE

1761—1807

68 Retrato de una joven

(Véase la página 22)

Perteneció a Sir John Roberts, y ha figurado en 1883 en la" Fine Art and Industrial Exhibition", de Huddesfield. Proviene de la Colección R. RAWLINSON, *de Londres, Inglaterra.*

Tela de 0.59 x 0.72

HENRY RAEBURN

1756—1823

69 Retrato de Sir William Stanhope

(Véase la página 21)

Firmado abajo y a la izquierda: S. R. 1650. *Tela de 0,665 x 0,51*

ROSA SALVATOR

70 Vivac de Bandoleros

Marco antiguo, estilo Renacimiento italiano de madera tallada y dorada

Tabla de 0.27 x 0.34

ANTONIO ALEGRI, LLAMADO EL CORREGGIO

1494—1537

71 La Santa Familia

Procede de la colección de Lord Northbrook.
Véase el Bryan's Dictionary, pág. 124

Tela de 0,94 x 0,91

PIETRO BERRETTINI, LLAMADO DE CORTONA

1596—1669

72 La Magdalena y los Angeles

Tela de 0 30 x 0,24

PAOLO GIOVANI PANINI

1692—1765

73 Paisaje

Tela de 1.64 x 1.13

FRANCISCO BASSANO, EL JOVEN

1549–1592

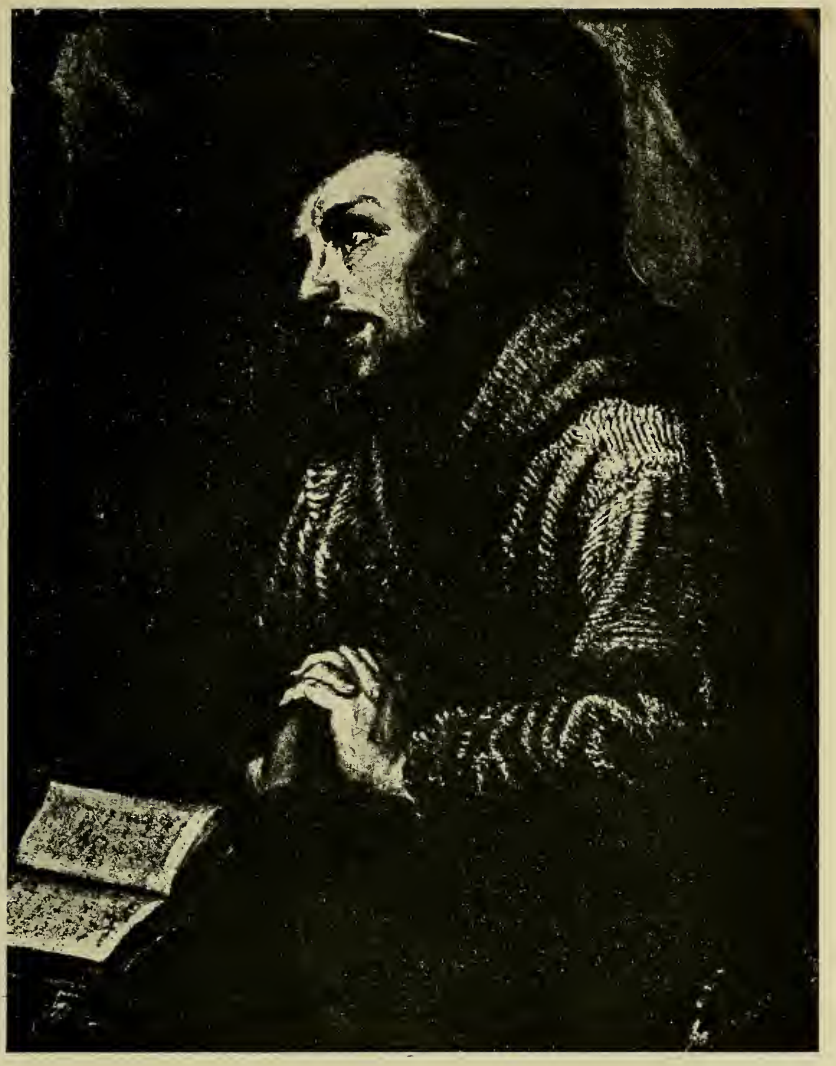
74 Paisaje.

Marco de la época de madera tallado, negro *Tabla de 0,28 x 0 36*

JACOMO DA PONTE LLAMADO EL BASSANO

1510—1592

75 La Anunciación



Procede de la colección Beurdeley *y fue adquirido en el remate efectuado en la Galería Georges Petit (París) el viernes 7 de mayo de 1920.*

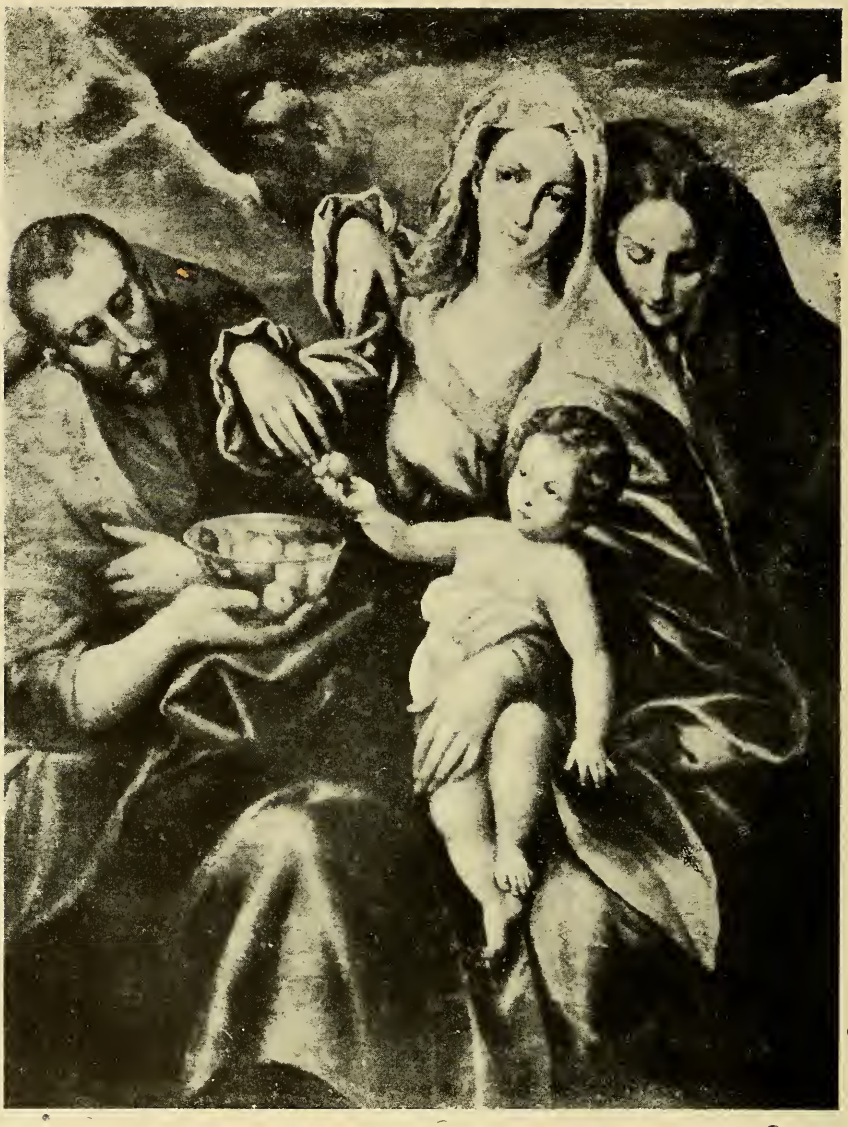
Tela pegada en tabla 0,30 x 0,36

DOMENICO THEOTOCOPULI LLAMADO EL GRECO

1548(?)—1625

76 San Francisco de Asis

(Véanse las páginas 48 y siguientes)



Marco antigno estilo Renacimiento español, de madera tallada, oro y verde

Tela de 0.98 x 1.27

DOMENICO THEOTOCOPULI LLAMADO EL GRECO

1548(?)—1525

77 La Sagrada Familia

(Véanse las páginas 43 y siguientes)

Tela de 1,31 x 0,98

SEBASTIAN RICCI

1662—1734

78 El Rapto de las Sabinas

Marco antiguo estilo Renacimiento español, de madera tallada, azul y oro

Tela de 0.40 x 0.52

GIACOMO ROBUSTI LLAMADO EL TINTORETTO

1512—1594

79 Caridad

(Véase la página 40)

Marco antiguo estilo veneciano, de madera tallada y dorada

Tabla de 0,35 x 0,4

GIACOMO ROBUSTI LLAMADO EL TINTORETTO

1512—1594

80 San Gerónimo

(Véase la página 40)

Marco antigro estilo renacimiento, de madera tallada y dorada

Tela de 1.18 x 1.84

VECELLIO TIZIANO
1477—1576

81 Susana y los Viejos

(Véanse las páginas 36 y siguientes)

VECELLIO TIZIANO

1477—1576

81 Bis, Susana y los Viejos

(Detalle)

Procede de la Colección Coosemans, de Amberes, [Bélgica]. Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada

Tela de 0.95 x 1.25

VECELLIO TIZIANO

1477—1576

82 El Juicio de París

(Véanse las páginas 35 y siguientes)

Procede de la Colección Cernuschi

Tela de 1.38 x 0.79

PAOLO CALIARI, LLAMADO EL VERONESE

1528—1588

83 El Banquete en Casa de Leví

(Véanse las páginas 41 y siguientes)

Marco antiguo estilo Renacimiento, de madera tallada, oro y negro

Tela de 0.33 x 0.42

PAOLO CALIARI, LLAMADO EL VERONESE

1528—1588

84 Cabeza de Mujer

Tela de 0,27 x 0,35

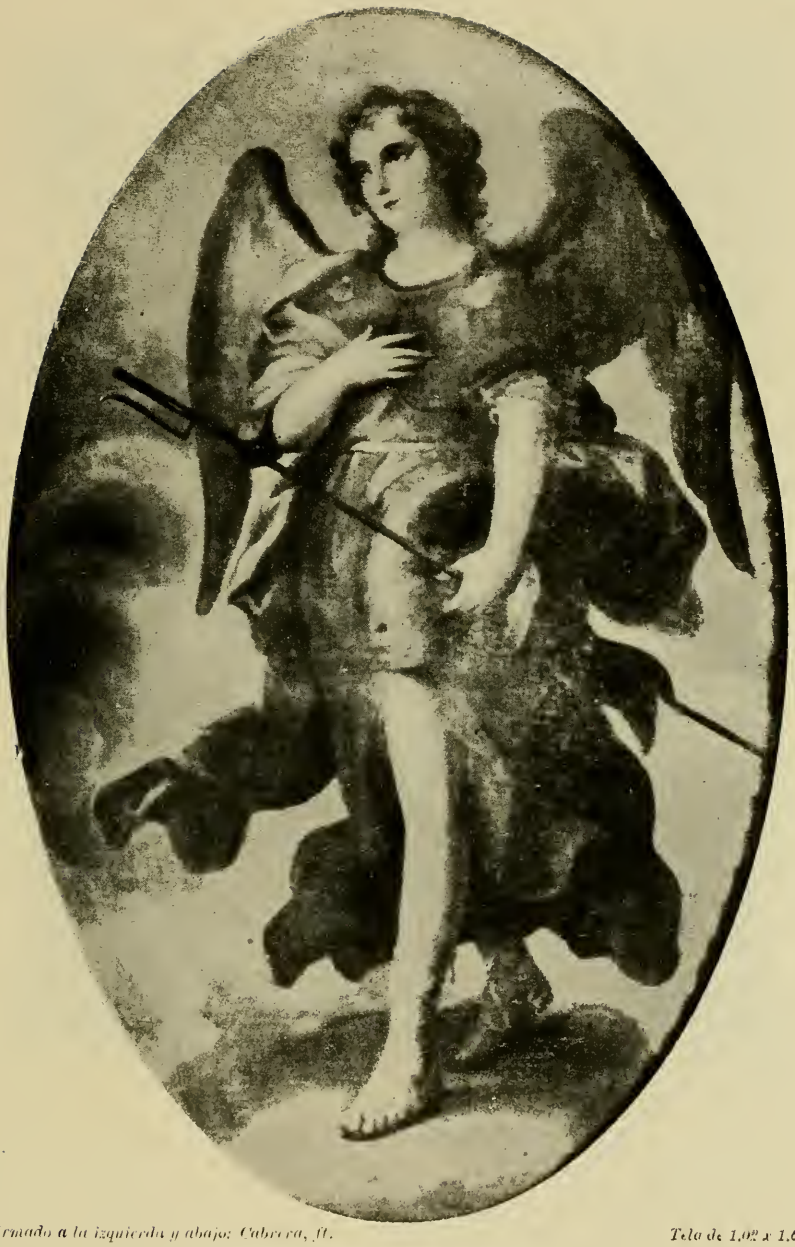
ESCUELA DEL GRECO

85 San Francisco

Tela de 0,44 x 0,60

ESCUELA DEL VERONESE

86 Banquete en la Casa de Herodes



Firmado a la izquierda y abajo: Cabrera, ft. *Tela de 1.02 x 1.60*

MIGUEL CABRERA

87 El Arcángel San Rafael

Firmado a la derecha y abajo: Echave *Lámina de 0.26 x 0.34*

ECHAVE (EL VIEJO)

88 Jesús Predicando a los Apóstoles

Firmado a la derecha y abajo: Joseph de Ibarra, f.

Lámina de cobre de 0,335 x 0,335

JOSE DE IBARRA

89 Santo Tomás de Aquino

Tabla de 0,33 x 0,44

JOSE DE IBARRA

90, 91 y 92 Los Apóstoles

Tablas de 0,33 x 0,44

JOSE DE IBARRA
93, 94 y 95 Los Apóstoles

Tabla de 0,33 x 0,14

JOSE DE IBARRA

96, 97 y 98 Los Apóstoles

Tablas de 0,33 x 0,44

JOSE DE IBARRA

99, 100 y 101 Los Apóstoles

DIBUJOS

Acqua tinta *0.24 x 0.83*

BARTOLOME ESTEBAN MURILLO

1618—1682

1 La Virgen del Rosario y Santa Clara

Sanguina *0.31 x 0.41*

JOSE DE RIBERA LLAMADO EL "ESPAÑOLETO"

1588—1656

2 San Andrés

Acqua tinta *0.32½ x 0.17½*

JEAN BREUGHEL

1568—1625

3 Campesinos Rumbo al Mercado

(*Acqua tinta tocada con blanco*) *0.20 x 0.30½*

ABRAHAM VAN DIEPENBEEK

1599—1675

4 Alegoría

Gouache *0.16½ x 0.11½*

JAN BAPTIST VAN HUEST
1790—1862
5. Ejecución de Juan de Grey

Aqua tinta *0.19 a0.18*

PEDRO PABLO RUBENS

1577—1649

6 Judith y Holofernes

(en el reverso hay otro dibujo)

Dibujo a pluma

0.39 x 0.23½

PEDRO PABLO RUBENS

1577--1640

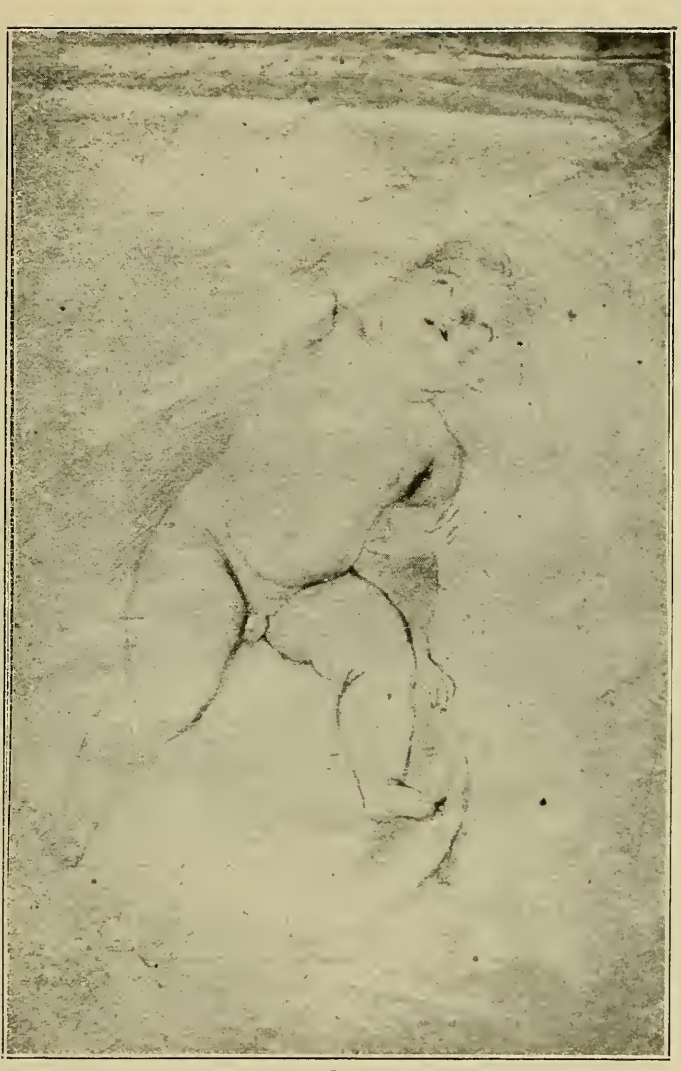
7 Caballos y su Guardián

Dibujo a pluma *0.19 x 0.22½*

FRANCISCO SNYDERS

1579—1657

8 Perros Persiguiendo a un Ciervo



Dibujo a lápiz, negro y rojo. *0.20½ x 0.32*

JEAN GOUJON

9 Un Niño

Aegua tinta *0.?? x 0.??½*

PHILIPPE VAN CHAMPAGNE
10 Guillermo de Orange (?)

Dibujos a pluma *4 x 4½ - 6 x 7½ y 4 x 4½*

GOVERT FLINCK

1615—1660

11 Tres Cabezas

Acqua-tinta *0.31½ x 0·18½*

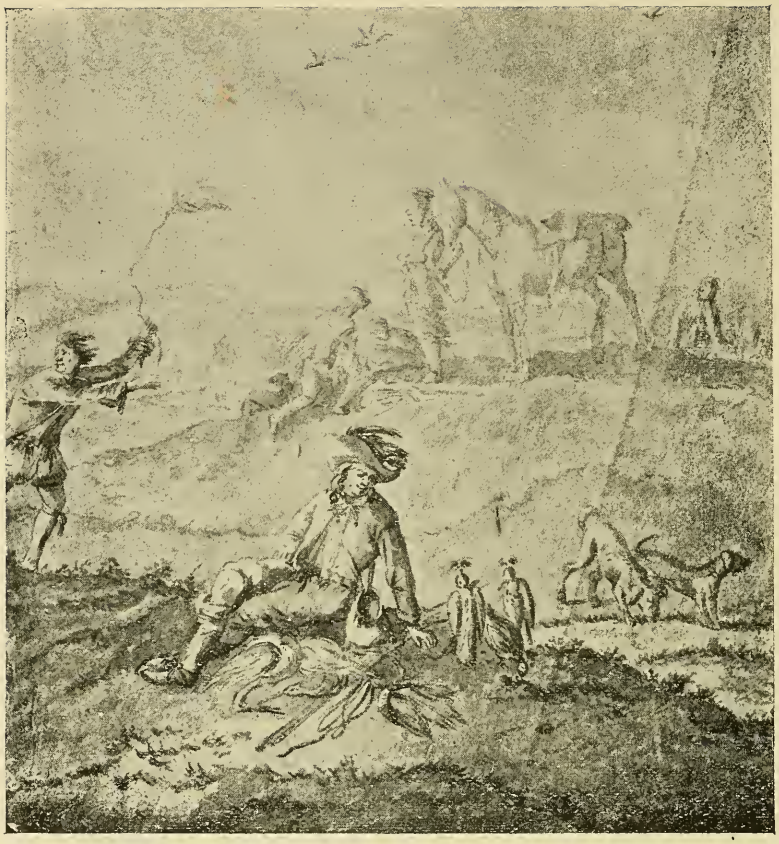
GERARD RADEMAKER
1672—1711
12 Paisaje

Acqua-tinta *0.28 x 0.19½*

REMBRANDT VAN RYN

1605—1669

13 Cristo Camino del Calvario



Aqua tinta *0.17 x 0.18½*

JEAN WEENINX

1640—1719

14 Cazadores

Aqua tinta *0.20½ x 0.23½*

ANDREA DEL SARTO

1488—1530

15 Los Desposorios de la Virgen

Dibujo a pluma *0.18½ x 0.28½*

BACCIO BANDINELLI

1493—1560

16 Desnudos

A lápiz *0,19½ x 0,27*

FILIPPO BELLINI
1550—1640
17 ESTUDIO

Aequa tinta. Firmado a la derecha y abajo *0,46 x 0 35*

LUCA CAMBIASO

1427—1595

18 Escena de Guerra

Aqua tinta

0.17½ x 0.33

CARLO CIGNANI

1628—1719

19 El Padre Eterno y unos Angeles

En el reverso hay otra cabeza, por el mismo autor

0.16 x 0.20

DONATO CRETI

1671—1749

20 Cabeza de Estudio

Sanguínia *0,25½ x 0,21*

ANTONIO ALEGRI, EL CORREGIO

1494—1534

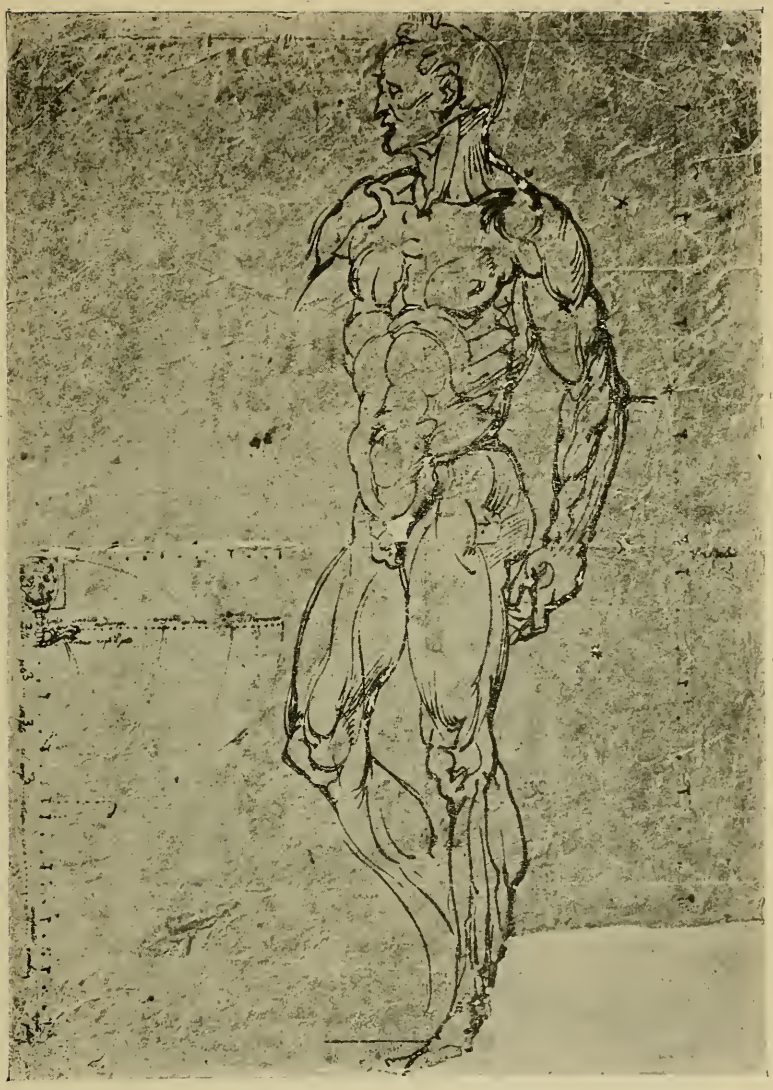
21 Estudio Para la Cúpula de Parma

Gouache *0,17 x 0,18½*

GUERCINO

1591—1666

22 La Buena Ventura



Dibujo a pluma *0.31 x 0.43½*

MICHELANGELO BUONAROTI

1474—1564

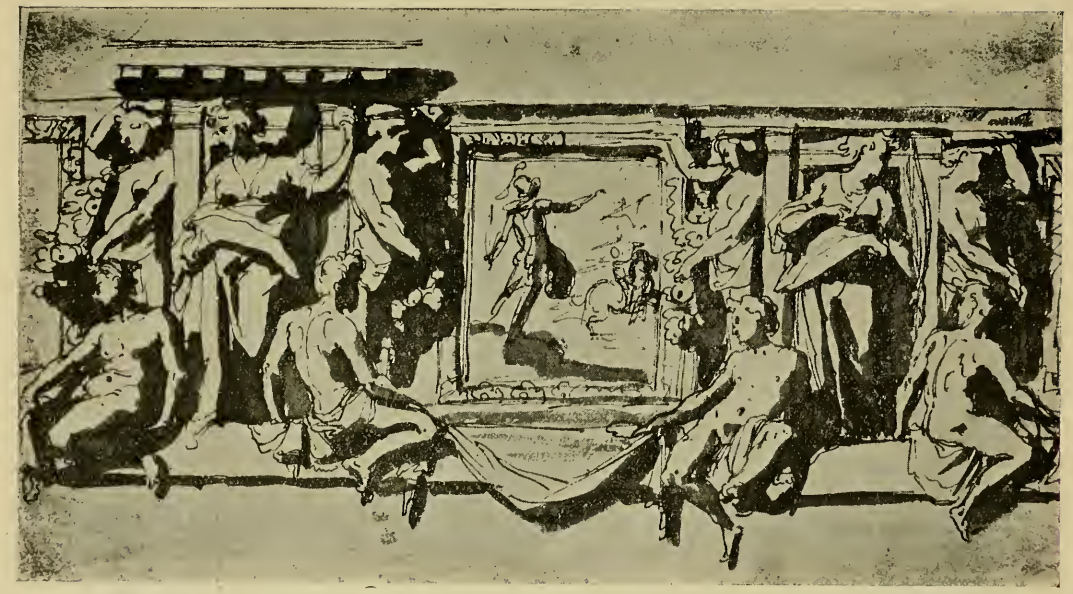
23 Estudio Anatómico

Dibujo a pluma *0,24 x 0,17*

PALMA EL VIEJO

1540—1596

24 Descendimiento de Jesús



Acqua ti nta *0.26 x 0.14½*

FRANCESCO MOZZUO EL PARMESANO

1503–1540

25 Proyecto para un Friso

Dibujo a pluma. A la izquierda monograma de la colección Vallari

0.19½ x 0.10½

PELLEGRINO (EL VIEJO)

1527—1591

26 Tres Cabezas a la Pluma

Acuarela *0.18½ x 0.15*

PIETRO DI PETRI

1550—1611

27 Conversión de una Doncella

Acqua tinta *0.21 x 0.23½*

RAFFAELLO SANTI O SANZIO

1483—1520

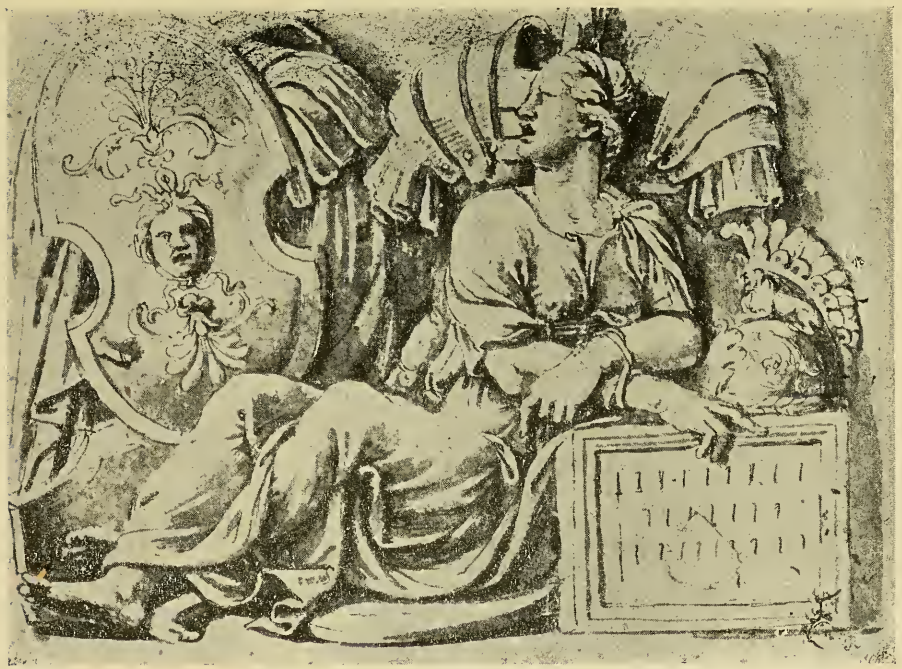
28 Débora

Dibujo a pluma *0.15 x 0.11*

RAFFAELLO SANTI O SANZIO

1483—1520

29 Un Niño Conduciendo a un Dragón



Acqua tinta. Firmado abajo y a la derecha: J. R. *0.18 x 0.11½*

GIULIO ROMANO

30 Alegoría

Acqua tinta *0.22 x 0.30*

GIOVANI FRANCESCO ROMANELLI

1617—1669

31 Aparición de la Virgen a un Santo

Dibujo a pluma $0.26\frac{1}{2} \times 0.29\frac{1}{2}$

SALVATORE ROSA

1615–1675

32 Cabeza de guerrero

Sanguina *0.8 x c.11½*

JACOPO ROBUSTI, EL TINTORETO
33 Cabeza

Acqua-tinta sobre papel de color rojizo. Las luces tocadas con blanco

0.28 x 0.30

PAULO CALIARI (VERONESE)

1528—1588

34 San Marcos Coronando a las Virtudes

Acqua-tinta *0.71 x 0.37*

PAULO CALIARI (VERONESE)

1528—1588

35 El martirio de San Lorenzo

Acqua tinta *0.23 x 0.24½*

PAULO CALIARI VERONESE

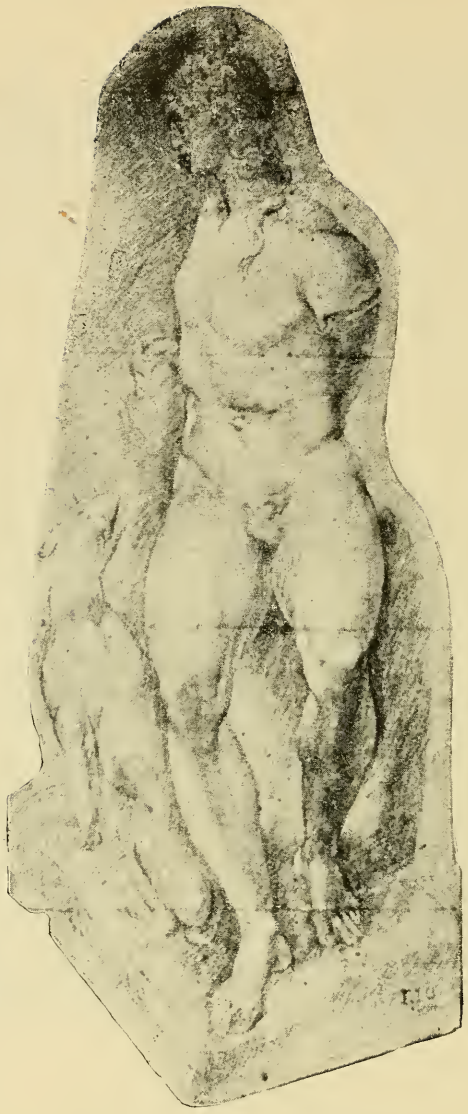
36 Asunto Alegórico

Acqua tinta *0.16 x .021*

VEROTARI

1590—1659

37 Jesús Predicando a los Niños



Sanguinea *0.10½ x 0.27½*

LEONARDO DE VINCI
1452—1519

38 Estudio de Desnudo

Dibujo a lápiz

0.S x 0.9

LEONARDO DE VINCI
39 Cabeza

Acqua-tinta *0,21½ x 0,17*

FEDERICO ZUCCHERO

1542—1609

40 Tránsito de la Virgen

Agua tinta. 0.20½ x 0.30

ESCUELA DE RAFAEL

SIGLO XVI

41 Decapitaciones

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00265591 8
chm N5230.P3X
Catalogo de las pinturas y dibujos de la